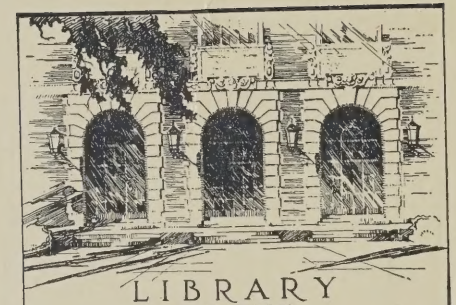


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

q 840.92
L622h
1923

CENTRAL CIRCULATION BOOKSTACKS

The person charging this material is responsible for its renewal or its return to the library from which it was borrowed on or before the **Latest Date** stamped below. **You may be charged a minimum fee of $75.00 for each lost book.**

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

TO RENEW CALL TELEPHONE CENTER, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

MAY 06 1998

APR 13 1998

When renewing by phone, write new due date below previous due date. L162

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/histoireduttheatr00lieb

HISTOIRE DU THÉATRE FRANÇAIS
A BRUXELLES
AU XVII^{e} ET AU XVIII^{e} SIÈCLE

Il a été tiré de cet ouvrage : 131 exemplaires sur papier d'Arches, numérotés de 1 à 131; 20 exemplaires sur velin et 4 exemplaires d'auteur sur papier Van Gelder.

EXEMPLAIRE N° 20

IMPRIMÉ POUR

MONSIEUR NICOLAS BROSSEL

HISTOIRE

DU

THÉATRE FRANÇAIS

A BRUXELLES

AU XVII^e ET AU XVIII^e SIÈCLE

PAR

HENRI LIEBRECHT

PRÉFACE DE MAURICE WILMOTTE

de l'Académie de Langue et de Littérature françaises

1923

SOCIÉTÉ DES BIBLIOPHILES ET ICONOPHILES

DE BELGIQUE

MARIE-ANNE CUPIS DE CAMARGO
NÉE A BRUXELLES EN 1710, MORTE A PARIS EN 1770

MARIE-ANNE CUPIS DE CAMARGO

NÉE A BRUXELLES EN 1710, MORTE A PARIS EN 1770

PRÉFACE

Quand on a lu le livre, aussi substantiel qu'il est consciencieux, de M. Liebrecht, on ne peut se retenir de faire une réflexion mélancolique. Et cette réflexion — l'auteur ne m'en voudra pas, ni non plus le lecteur, de la formuler trivialement — c'est que l'histoire littéraire est une fichue science.

La démonstration tentée ici à l'aide de documents nombreux, mais fragmentaires, est, en effet, décisive. Elle devrait nous rendre infiniment modestes, nous tous, qui ambitionnons de reconstituer le passé intellectuel d'un peuple. Car on m'accordera que ce qui importe dans le passé, ce n'est pas tant l'œuvre littéraire même que la trace laissée par elle dans l'âme de ceux pour qui elle a été composée. On n'écrit pas que pour soi, et le livre d'un seul lecteur n'est pas un livre.

On a crié au paradoxe parce que Brunetière se refusait à consigner son jugement sur les Mémoires de Saint-Simon à la date où, retranché dans son amère solitude, le célèbre duc et pair composait pour lui seul les actes innombrables de ce que M. André Le Breton a pu appeler sa « Comédie humaine ». Paradoxe, et pourquoi?

La publication d'un roman ou la représentation d'un drame ne sont-ils pas partie essentielle de l'œuvre? L'opinion du lecteur ou de l'auditeur contemporain — pour n'entrer point dans la catégorie de l'éternel — auront toujours sur notre sentiment à nous, la postérité, l'incommensurable supériorité de correspondre à une certaine atmosphère dans laquelle a baigné l'inventeur de la fiction ou de la pièce jouée; comment pourrions-nous prendre

l'équitable mesure de cet esprit, qui s'est matérialisé en un verbe différent du nôtre, si nous n'entendons le signal avertisseur de ceux qui étaient là au moment où il a proféré ce qu'il a cru être la vérité, ou, du moins, sa *vérité ?*

Et voilà pourquoi notre science est une fichue science. Le signal avertisseur nous manque le plus souvent. On dirait même que nos aînés dans la critique ont goûté une sorte de volupté perverse à en étouffer le son; leurs dissertations, qui se sont succédé avec une régularité impitoyable, nous ont, plus ou moins, révélé le « son » des générations suivantes; mais leur plus sûr effet a été de nous rendre peu à peu insensibles à ce murmure originel — murmure flatteur ou grognement — par lequel ont été accueillis les ouvrages mêmes, sur lesquels s'est acharnée — j'allais dire : s'est abattue — l'exégèse des temps postérieurs.

M. Liebrecht voudra bien m'excuser d'avoir introduit son livre par des considérations qui marquent plus de défiance envers la critique que d'estime pour ses procédés. Mais c'est qu'en vérité, ce livre n'est pas seulement une excellente « contribution » à l'histoire de nos lettres où l'auteur a su s'effacer, en se contenant à l'exposé impartial des faits. Il est aussi, il est surtout la preuve surabondamment étalée, de l'impossibilité où nous restons d'entendre la voix des contemporains sur des ouvrages qui ont été composés pour eux. On attendait, sinon des jugements littéraires dûment motivés, du moins le récit fidèle et sincère de ce que les Belges des XVII-XVIII^e^ siècles ont pensé de ces opéras et aussi de ces tragédies et comédies constituant l'unique répertoire de leurs théâtres. Rien, ou presque rien de cela ! A peine le procès-verbal anonyme et fastidieux des représentations elles-mêmes, l'éloge conventionnel de ce qui a plu à une petite élite et suscité les libéralités d'un prince ou d'un grand seigneur.

Pourtant ne nous plaignons pas trop. Dans ce gros livre, qui est un beau livre, on trouvera le tableau exact du formidable labeur qu'a demandé à des mains expertes l'ensemencement d'un sol ingrat dont la fertilisation patiente devait être retardée jusqu'au XIX^e^ siècle. A lire attentivement M. Liebrecht, je ne sais ce que je dois le plus admirer, si c'est le courage de tant d'impresarios qui viennent vider leur escarcelle dans le gouffre théâtral, ou si c'est le zèle plus ou moins intelligent de tant

de personnages princiers dont la curiosité amusée, et peut-être aussi le dévergondage se font les éternels complices de ces avortements.

Ce qu'on chercherait en vain ici, c'est une tradition forte et constante, la continuité de goût et de talents qui devait, dès l'époque de Molière, assurer à la Comédie-Française, future institution d'Etat, l'estime de tout un peuple. Mais pouvait-il en être autrement dans nos malheureuses provinces! N'oublions jamais que, soumises au bon plaisir de maîtres étrangers, peu familiers avec la conformation intellectuelle des habitants, elles furent condamnées à végéter dans une sorte de crépuscule moral. Le théâtre, à Bruxelles même, ne fut jamais pour les archiducs et les gouverneurs venus de Vienne ou d'Espagne, qu'un divertissement au même titre que la danse ou la chasse. Souvent les sauteries alternent avec la comédie et il arrive que celle-ci ne serve que de prologue à des amusements plus passionnés.

La lecture de ce livre nous ménage, d'ailleurs, plus d'une surprise. Ce n'est pas la moindre que de constater la part véritablement prépondérante qui revient à l'Italie dans les exécutions scéniques dont nous possédons enfin la chronologie précise et raisonnée. Auteurs (il s'agit, bien entendu, d'opéras, de ballets, etc.), acteurs, impresarios nous arrivent, avec une fréquence déroutante, d'au-delà des Alpes, ce qui ne pourrait s'expliquer sans l'intervention de personnages influents, dont le pays d'origine était, à ces époques, infiniment plus tributaire de l'Italie que de la France. Vienne n'est, en effet, que la porte de sortie, si l'on peut dire, ou plutôt que le portique triomphal de l'art musical italien. A partir de Ferdinand III on y voit affluer les compositeurs, chanteurs et instrumentistes ultramontains. L'Empereur lui-même écrit des messes, des hymnes et même de la musique plus profane; il mande d'Italie la première troupe d'opéra; Léopold I^er^ est presque un maître du clavecin; Joseph I^er^ joue de la flûte et du piano; Charles VI a des ambitions de compositeur; des noms comme ceux de Draghi, de Marc-Ant. Cesti, entre vingt qu'on pourrait alléguer, sont glorieusement inscrits dans les annales artistiques de l'Empire et M. Combarieu, dans son Histoire de la Musique, *arrête à la* Semiramide *de Gluck (1748) l'histoire séculaire de l'opéra italien dans la capitale de l'Empire.*

On conçoit que l'exemple donné par le souverain ait eu à Bruxelles

et jusqu'au fond de nos provinces, la force d'entraînement et de propulsion, qui n'a pas été de trop pour triompher de l'apathie du milieu et des difficultés financières, inhérentes à toute entreprise théâtrale. M. Liebrecht a bien fait d'insister sur le mécénatisme de quelques-uns de nos princes et sur le rôle essentiel qui échoit à des étrangers dans l'histoire des scènes bruxelloises. Il a écrit, sur l'indécourageable effort de ces étrangers, sur les conflits perpétuels entre les artistes-directeurs et les âpres bourgeois de la bonne ville, des pages au moins aussi dramatiques en leur sévérité documentaire, que la plupart des pièces, maintenant oubliées, dont la représentation constituait l'enjeu de ces litiges. Mais cela n'implique point que la mauvaise gestion et les goûts de dissipation des organisateurs du plaisir de nos ancêtres n'aient pas contribué à leur discrédit et même à leur ruine. En somme, on retrouve ici sur un « plateau » moins vaste, les passions et les intérêts de métier, dont l'histoire du théâtre parisien nous conserve le souvenir. On y retrouve aussi la marque sensible d'une vogue de l'art français et des comédiens de Paris, dans la tragédie, la comédie et le vaudeville, qui reste, en 1923, la caractéristique de la scène belge. Et cette dernière constatation n'est pas pour déplaire au signataire de cet avant-propos.

M. WILMOTTE.

Bruxelles, le 18 décembre 1923.

Galerie Théâtrale

Déposé à la Direction Impériale

Chapponnier sculpt.

Théâtre Français Mr. DAZINCOURT. Rôle de Dubois. {dans les fourberies scapiniennes.

Ma foi vous m'excuserez ; pour ce qui est de l'objet
il n'y a rien à dire, malpeste ! sa folie est de bon goût

Imprimerie par Langlois

AVANT-PROPOS

Le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle sont deux siècles mal connus de l'histoire de Belgique. Ils n'ont pas attiré les historiens, séduits davantage par les fastes de la période bourguignonne ou par la splendeur militaire et artistique du XVI^e^ siècle. Après le règne des Archiducs commence le crépuscule de cette domination espagnole, dont les débuts avaient été éclatants. Longue et triste agonie, prolongée par les erreurs mêmes d'un régime qui considéra toujours les Pays-Bas comme un enjeu dans les luttes de la monarchie espagnole. Et, en effet, la rivalité de la France et de l'Espagne prit souvent, de 1640 à 1700, la Belgique pour théâtre de ses opérations militaires et pour enjeu de ses traités. Le Gouvernement de Madrid ne se soucia jamais de ces riches provinces que pour en exiger des impôts comme on exige une rançon. Il pressentait que tôt ou tard elles lui échapperaient et se hâtait d'en tirer tout le parti possible. Ce dédain des Espagnols, joint à la différence des langues, qui rendait le castillan incompréhensible en Flandre, fit que les Pays-Bas ne participèrent point au mouvement intellectuel et littéraire qui s'épanouissait dans la Péninsule. L'influence de la littérature espagnole, qui passait alors les monts et se répandait en France, n'atteignit jamais les provinces septentrionales. Les Gouverneurs Généraux, que les ministres de Philippe III et de ses successeurs envoyèrent à Bruxelles, furent plus souvent des courtisans incapables, dressés par le duc de Lerme ou le comte d'Olivarès, que des princes soucieux de gouverner brillamment ce lointain domaine de

la Couronne. Par tradition, d'ailleurs, les meilleurs d'entre eux — un Archiduc Léopold-Guillaume, un Maximilien-Emmanuel de Bavière — se gardèrent bien de développer la culture intellectuelle d'un peuple habitué depuis longtemps à penser sous le contrôle de l'Inquisition et à lire sous la férule de la censure. Autant les peintres et les savants trouvaient de protection au Palais de Bruxelles, autant les écrivains en étaient écartés. Cela, joint au caractère de la race, plus matérialiste que spéculative, fit qu'il n'y eut pas trace, durant ces deux siècles, d'une littérature nationale dans les Pays-Bas espagnols, devenus autrichiens en 1714.

Cependant, la langue française y faisait des progrès incessants. Langue diplomatique, elle était encore à Bruxelles, ville de Cour, celle des Gouverneurs Généraux, au moins dans leurs rapports avec leurs sujets, et aussi celle de la noblesse et de la haute bourgeoisie. Après les campagnes de Maurice de Saxe et la courte occupation française de 1745 à 1748, cette connaissance du français devint encore plus générale dans le pays.

La littérature française trouvait donc là un milieu propice et, de fait, elle y conquit bientôt droit de cité. La librairie belge vécut presque exclusivement du livre français. Elle crut en vivre encore mieux en élevant la contrefaçon à la hauteur d'un commerce régulier, que les mœurs et la législation de l'époque autorisaient.

Mais le théâtre français avait précédé le livre. Les artisans inconscients de cette propagande sont au début ces « comédiens de campagne » qui, dans leurs courses vagabondes, franchissent les frontières à partir de 1600 et viennent se mesurer à Bruxelles avec des « bandes » anglaises, hollandaises, italiennes et espagnoles. La Cour des Archiducs les voit défiler toutes et s'amuse de leur diversité. Mais, à dater de 1650, seuls les « comédiens de campagne » viennent encore ; ils séjournent même régulièrement, reviennent chaque année et, à un public qui leur est fidèle, apportent les nouveautés qui se sont jouées à l'Hôtel de Bourgogne et au Théâtre du Marais. Désormais ils n'ont plus de concurrents capables de leur ravir ce public : c'est à peine si, de 1680 à 1700, le rayonnement de l'opéra italien obligera le répertoire français à partager avec lui les scènes bruxelloises. La dictature de Lully aura bientôt fait d'imposer ses œuvres dramatiques et de repousser l'intrus au second plan.

Le début du XVIII[e] siècle marque celui de l'ère des privilèges en matière théâtrale. Or l'octroi du Grand-Théâtre de Bruxelles sera presque toujours accordé à des entrepreneurs français, et la troupe sera pour la majeure partie, surtout dans ses sujets principaux, recrutée à Paris. Personne ne songe à leur disputer cette conquête toute pacifique et, avec le temps, ils feront du Grand-Théâtre une scène de premier ordre, que les contemporains proclameront une des meilleures d'Europe. Les hommes de talent ne lui manqueront pas, et certains, à la faveur de leurs qualités d'organisateurs et de comédiens, sauront y conquérir une manière de renommée. Favart, d'Hannetaire et Vitzthumb donneront à cette scène une réputation qui engagera tous les auteurs du temps à y faire monter leurs œuvres et tous les acteurs à vouloir y briller. A la fin du siècle, et surtout durant les vingt années qui précèdent la Révolution, le Grand-Théâtre est mis sur le pied de deux cent mille livres de frais généraux par an, et il n'est pas un comédien en vogue qui ne tienne à honneur de s'y faire applaudir. C'est là que Préville, dans le beau de ses succès, rencontra Dazincourt et que débuta, entre les deux créateurs de Figaro, cette amitié dont le plus jeune eut surtout à se louer. C'est là qu'on put applaudir en même temps d'Hannetaire, La Rive, Florence, Dazincourt, Grandménil, Van Hove, Saint-Fal, sans oublier Le Kain, Préville et Aufresne, appelés en représentation. Grétry ne dédaignait pas de venir expressément à Bruxelles pour assister à la première d'une de ses œuvres. Philidor et Gossec donnaient à Vitzthumb la primeur d'un opéra écrit en collaboration et Beaumarchais, passant par là, attachait les soins les plus minutieux à une reprise qu'on y faisait du *Barbier de Séville*.

Il n'est point d'œuvre, même de second ordre, qui n'ait été jouée à Bruxelles. Il n'est point de mode dramatique ou de querelle musicale qui n'y ait eu ses échos et qui n'y ait été suivie. Succès de Lully et de Rameau, Querelle des Bouffons, dispute entre partisans de la musique française et de l'italienne, engouement pour Gluck et pour Beaumarchais: les abonnés des loges et les habitués du parterre y ont tout connu, tout discuté, tout applaudi. Aussi peut-on dire que cette scène était une scène française, qui a joué un rôle efficient dans cette diffusion de la pensée et de la littérature de la France, dont les effets se faisaient déjà sentir au loin. C'est par le théâtre et par le livre, et peut-être plus

par le premier que par le second, que la France faisait la conquête intellectuelle des Pays-Bas et y développait, au profit de la civilisation latine, cette culture de l'esprit qui s'y épanouit dans la Belgique d'aujourd'hui. Grâce en soit rendue à ce premier Théâtre de la Monnaie, qui, avec des fortunes diverses et en des heures parfois difficiles, dispensa aux Bruxellois du XVIII[e] siècle la grâce française et le charme du doux parler. Il entretint, sans le savoir, une influence qui luttait alors contre d'autres influences néfastes et, par des voies secrètes, il préparait un meilleur avenir.

Ce livre voudrait être un des chapitres de cette œuvre multiple qui est encore à écrire et qui serait l'histoire de l'influence intellectuelle de la France dans le monde. Il a été conçu comme s'il lui était donné d'apporter une contribution à cette étude. Les documents qu'il contient sont le résultat d'une enquête longuement poursuivie à travers les archives, les mémoires et les gazettes du temps. A défaut d'autre moyen de persuasion, du moins aura-t-il celui qui résulte des faits et des preuves. Et peut-être aura-t-il aussi celui de sa conviction. Entre l'ardent seizième siècle, qui illumine les Pays-Bas espagnols de ses éblouissantes et trop brèves splendeurs, et le dix-neuvième, qui fut vraiment pour la Belgique un siècle de renaissance, s'étend une longue période qui paraît vide et morne et désolée. Il semble, à qui ne veut que la parcourir, que tout souci de culture intellectuelle lui ait fait défaut : on s'en étonne et on passe. Mais la réalité fut autre : il y eut, dans la capitale des Pays-Bas espagnols et autrichiens, une vie mondaine ; Voltaire a pu dire de ce pays que c'était celui de l'uniformité et non pas celui des belles-lettres : c'était vrai dans le sens de la création littéraire, et nous avons dit pourquoi. Mais Voltaire ne passe pas pour avoir eu des excès d'indulgence, et les tracas judiciaires que le Conseil de Brabant causait à M[me] du Châtelet sont peut-être bien pour quelque chose dans cette opinion qu'il a trop répétée, en vers et en prose, pour qu'elle ne contienne pas un peu d'exagération. Il oublie de dire qu'il y avait à Bruxelles quelques bons esprits, qui étaient mieux que de beaux esprits. La bourgeoisie se piquait d'y être très au fait des mœurs et du goût français, et le théâtre surtout y était en faveur. Toute la haute société était abonnée à la Comédie. Dans un moment de désarroi, ce furent trois grands seigneurs qui s'en

improvisèrent les entrepreneurs, plutôt que d'en être privés, et il n'a tenu qu'au Gouvernement, parcimonieux dispensateur des privilèges et des « octrois », que ce goût des spectacles ne se développât davantage. D'ailleurs, Voltaire séjourna à Bruxelles à la plus fâcheuse époque du siècle, vers 1740, alors que gouvernait l'Archiduchesse Marie-Elisabeth, entourée, selon le mot de Frédéric II, « d'une petite Cour au cérémonial guindé, qui ne devait guère inspirer de vénération à un philosophe comme Voltaire qui appréciait les chose selon leur valeur intrinsèque. » Quel dommage pour lui, et peut-être pour nous, qu'il n'ait point fréquenté, vingt ans plus tard, et en compagnie du prince de Ligne, la Cour de Charles de Lorraine, « cette jolie Cour, gaie, sûre, agréable, polissonne, buvante et chassante. » C'est alors surtout qu'on aima le théâtre, à la Cour et à la ville, entre les paravents des tréteaux mondains autant qu'entre les décors du Grand-Théâtre. Et ce fut alors vraiment, dans un écho des rires de Paris, comme une apothéose à la gloire de l'esprit français.

Nous avons surtout puisé aux sources d'archives. Plusieurs fonds des Archives Générales du Royaume à Bruxelles contiennent des cartons et des liasses intitulées « Théâtre » ou « Comédie ». Les octrois accordés émanant des Gouverneurs Généraux, les divers Conseils avaient eu à donner leur avis au sujet des questions intéressant la régie du spectacle. Dès le début du XVIII[e] siècle, la troupe avait été placée sous la juridiction de l'Alcadie de la Cour, puis du Grand-Maréchalat et enfin du Tribunal Aulique. Les décisions importantes étaient prises par le Conseil Privé ou par le Conseil de Brabant. Le bâtiment ayant été construit sur un terrain appartenant au domaine du Roy, c'est la Chambre des Comptes qui avait dû en poursuivre le paiement. Ainsi se trouvent dispersées les pièces qui intéressent l'histoire du théâtre, dans ses rapports avec les pouvoirs publics. Le prince Charles de Lorraine avait été très friand de comédie : les papiers de sa mortuaire contiennent plus d'un document précieux. Nous avons donc été amenés à faire des recherches dans les fonds non encore classés ou dans lesquels on ne soupçonnait guère, au premier abord, la présence de papiers intéressant les comédiens. A ce point de vue, nous avons étendu nos investigations aussi loin que possible.

Quant aux rapports des comédiens entre eux ou avec la direction du théâtre, quant aux événements de leur vie privée, seuls les contrats notariés pouvaient nous en garder le souvenir. Le Notariat Général du Brabant est un fonds riche, mais il est tellement vaste qu'on ne peut espérer le parcourir tout entier. Pour le XVII[e] siècle, il constitue la source la plus précieuse et, à vrai dire, la seule, en dehors des « livres de raison » de la Cour. Tous les faits importants de la vie des « comédiens de campagne » : contrats d'association, prêts ou ventes, procurations ou assignations, baux de théâtre ou de jeu de paume, étaient consignés par devant un notaire. Chaque troupe avait le sien et, quand les recherches permettent de découvrir le tabellion ainsi choisi par une « bande », on peut être assuré de découvrir dans son minutier les précieuses pièces qui aident à reconstituer son séjour dans une ville ; souvent même un acte, faisant allusion à un contrat antérieur, permet de suivre la troupe dans ses pérégrinations à Gand, à Liége, à Anvers et jusqu'en Hollande. Malheureusement, il est impossible d'épuiser ce fonds si riche : nous avons fouillé plus de deux mille liasses, sur les dix mille que contient le Notariat Général du Brabant ; en faisant abstraction des notaires ayant travaillé antérieurement et postérieurement à la période qu'embrasse ce travail, et en tenant compte des minutiers qui contiennent des tables onomastiques, — ils sont, hélas ! assez rares — nous pensons que rien d'essentiel ne nous a échappé. Nous nous sommes en effet efforcés de pousser les recherches jusqu'au moment où elles n'ont plus présenté de solution de continuité. Les documents d'archives forment ainsi l'essentiel de notre documentation et ce qu'ils apportent d'inédit aura du moins le mérite de la vérité. Nous n'avons pas omis d'interroger aussi les archives de la ville, à l'Hôtel de Ville de Bruxelles, dont on ne s'était jamais soucié à ce sujet, ainsi que les archives des hospices, si riches en documents intéressant l'histoire des mœurs. Enfin, certains dépôts de province — Gand, Anvers et Liége — et de l'étranger — Amsterdam, Vienne et Parme — nous ont livré quelques pièces se rapportant à l'histoire du théâtre à Bruxelles.

Les correspondances et les mémoires manuscrits nous ont également été d'un grand secours. Mais ils sont rares : les papiers de Lozano, aide-

chapelain de la Chapelle Royale, ceux du notaire Félix, agent du prince d'Anhalt, les lettres du comte de Cobenzl et celles de certains directeurs du Théâtre renferment des témoignages épars, mais très intéressants. Les Pays-Bas sont loin d'être aussi riches que la France en documents de cette espèce. Des mémoires imprimés, on a bientôt fait le tour : ceux du comte de Merode d'Ongnies, du comte de Merode-Westerloo, du baron de Pollnitz, du comte de Calenberg, les récits de voyage de Shaw, de Derival, de Burney, de Foerster ne renferment pas grand'chose en ce qui touche à la vie théâtrale bruxelloise. La moisson est plus abondante pour qui parcourt les gazettes du temps : le *Courrier Véritable des Pays-Bas* (1649-1652), les *Relations Véritables* (1652-1741), devenues plus tard la *Gazette de Bruxelles* (1741-1746 et 1749-1759) et la *Gazette des Pays-Bas* (1759-1791), les *Annonces et Avis divers des Pays-Bas Autrichiens* et quelques autres publications périodiques qui n'eurent pas la vie longue, mentionnent du moins avec quelque régularité les pièces nouvelles et les galas de cour.

Combien est-il regrettable qu'il n'existe pas une collection de programmes et d'affiches : éphémères petits imprimés, dont nul n'a pris soin, il en est d'épars dans quelques fonds d'archives, dans des « varias » de bibliothèques publiques ou de collections privées. Ils forment, avec les réimpressions bruxelloises de brochures de pièces de théâtre et de libretti d'opéras, les sources les plus précieuses pour l'étude du répertoire et pour celle de la composition des troupes. Mais brochures et libretti sont aussi très dispersés. Le fonds Faber, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, ne les contient pas tous, à beaucoup près. Nous en avons découvert d'autres, en recueils factices devenus rarissimes et se dissimulant sous des titres où le hasard seul pouvait les révéler. Pour que la moisson soit plus complète, il faudra attendre que soit dressée pour le XVIII[e] siècle une bibliographie bruxelloise, que les soins pris pour dissimuler les contrefaçons rendront longue à établir.

Nous n'avons consulté les travaux modernes qu'avec circonspection. Le long travail de Frédéric Faber, *Histoire du Théâtre Français en Belgique,* ne vaut guère que pour les documents qu'il renferme. Encore mainte pièce a-t-elle été mal collationnée sur l'original ; dans plus d'une

liasse l'auteur a laissé échapper des documents essentiels. Le commentaire qui les relie est toujours superficiel et souvent erroné. Les hypothèses y sont par trop fréquentes, et les références indiquées sont elles-mêmes des travaux de seconde main sans autorité. Mais il n'en reste pas moins que Faber avait déjà fait ample moisson d'archives : son livre étant aisé à consulter, il nous a paru inutile de reproduire les pièces correctement publiées par lui : ce sont là des matériaux que nous lui avons empruntés après enquête et rectification.

Le Théâtre de la Monnaie, de Jacques Isnardon, expédie en moins de cinquante pages l'histoire de la période qui fait l'objet de notre travail. Isnardon a résumé Faber assez superficiellement, en s'aidant de papiers que Félix Delhasse avait mis à sa disposition. Il est regrettable que Delhasse n'ait pas multiplié les quelques études qu'il écrivit en flâneur amusé. Musicologue averti et riche en souvenirs, il eût fort avancé l'étude de l'opéra en Belgique. Vanderstraeten, dans trois volumes de sa *Musique aux Pays-Bas,* s'occupe du théâtre lyrique à Bruxelles. Les découvertes de cet érudit sont multiples et confuses. Son ouvrage est un pêle-mêle, encombré de digressions, mais dont on peut, comme de celui de Faber, extraire avec prudence quelques données utiles.

Aux notices de Charles Piot sur les *Origines de l'Opéra dans les Pays-Bas Espagnols* et sur les *Rapports de Vitzthumb avec Grétry et Gossec,* on peut accorder créance. Cet archiviste eut le tort de ne jamais préciser les fonds où se trouvaient ses documents ; nous les avons retrouvés et, pour manquer de précision, l'usage qu'en a fait Piot n'en est pas moins exact. Passons sous silence les compilations de Grégoir, « ce chiffonnier littéraire, comme l'appelle Delhasse, jetant dans sa hotte tout ce qu'il rencontrait de bon ou de mauvais ».

L'ensemble de ces travaux remonte à une époque déjà lointaine, à laquelle manquaient un peu l'esprit critique et la méthode : il importait de reprendre la matière à pied d'œuvre, en tenant compte des études plus récentes publiées sur certains détails, — comme celle de M. Ernest Closson sur *Un Intendant de l'Opéra de Bruxelles à la fin du XVII^e siècle* — mais surtout en replaçant l'histoire du théâtre à Bruxelles dans l'ensemble de l'évolution du théâtre en Europe, montrant le rôle joué par les scènes bruxelloises dans l'expansion du théâtre

français et de l'opéra italien, indiquant l'action et la réaction sur ce public des œuvres dramatiques et de ceux qui en furent alors les interprètes, en tenant compte du courant des idées d'une époque riche en systèmes, dont les Pays-Bas subirent l'influence bien plus qu'ils ne prirent part à leur création. Si paresseuse que soit dans un pays la vie intellectuelle, elle participe toujours, fût-ce inconsciemment et seulement par les sensations qu'elle en reçoit, à celle de son époque. Aussi, bénéficiant des admirables travaux dont l'histoire du théâtre lyrique et dramatique a été l'objet dans ces dernières années en France, en Italie et en Allemagne, avons-nous surtout tenté de montrer la Belgique, qui n'était encore que les Pays-Bas, placée sous l'influence rayonnante de la France, qui était déjà la grande France.

Au cours de notre travail, nous avons rencontré les concours les plus empressés; aussi tenons-nous à proclamer toute la gratitude que nous avons envers ceux qui ont mis à notre disposition leur connaissance des dépôts d'archives et des bibliothèques publiques, les résultats de leurs travaux et souvent leurs notes manuscrites. Parmi le personnel de tout rang des Archives Générales du Royaume, nous n'avons trouvé que de la sympathie; plus d'une indication nous y a été fournie spontanément, grâce à ce sentiment d'entr'aide scientifique qui règne chez tous et jusque chez les chercheurs qui fréquentent avec quelque assiduité la paisible salle de travail de l'ancien Hôtel de Nassau. Que M. Edouard Laloire trouve ici l'expression de notre reconnaissance, pour la sollicitude attentive avec laquelle il a suivi notre travail, durant plusieurs années, et contribué, de mainte façon, à son enrichissement. A M. Lefèvre, nous devons la copie de nombreuses pièces et des suggestions précieuses pour guider nos recherches dans un dépôt que nul ne connaît aussi bien que lui. MM. Nélis, Tihon et Rousseau nous ont également aidé plus d'une fois : qu'ils en soient ici remerciés.

Aux archives de la ville nous avons rencontré le même accueil ; M. l'archiviste Guillaume Des Marez nous a fait, sans compter, profiter de son expérience et de sa grande connaissance du passé de la ville; bien plus, il nous a remis toutes les fiches qu'il avait réunies, depuis plusieurs années, sur nos théâtres; nous ne saurions assez en remercier M. Des Marez.

A la Bibliothèque Royale, il nous a été possible de poursuivre nos recherches parmi les sources imprimées, grâce à l'amabilité des conservateurs et surtout de M. Louis Paris, Conservateur en chef, qui a bien voulu nous accorder toutes les facilités nécessaires. Le Cabinet des Estampes a fourni largement à l'iconographie de ce travail, par les bons soins de M. Louis Hissette.

Mais nous ne pouvons nommer ici tous ceux qui, à un titre quelconque, nous ont prêté leur concours; notre excellent confrère, M. Sander Pierron, nous a signalé plusieurs actes précieux, rencontrés au cours de ses savants travaux sur la forêt de Soignes; notre ami Alfred Wotquenne nous a fait bénéficier de sa grande connaissance de l'histoire de la musique; M. Fransen, qui poursuit en Hollande des recherches parallèles aux nôtres, a bien voulu faire pour nous des dépouillements aux archives d'Amsterdam; enfin, nous n'avons jamais fait appel en vain à l'érudition ni à la complaisance de M. Henry Lyonnet, dont les travaux sont si précieux pour tous ceux qui s'occupent de l'histoire du théâtre.

L'admirable bibliothèque et les collections d'autographes et de gravures de M. Hector De Backer nous ont été toujours libéralement ouvertes, par celui qui en est le docte possesseur et M. Paul Bergmans nous a spontanément communiqué quelques précieux documents.

Comment dire tout ce que ce livre doit à la bienveillance des membres du Comité de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, qui ont bien voulu lui accorder le patronage éminent de la Société; nous tenons à remercier ici M. le colonel Willems de sa sympathie ainsi que nos excellents amis, MM. Charles Vandeputte et Luc Malpertuis qui n'ont cessé d'entourer ce livre des soins les plus attentifs.

La Fondation Universitaire, par la voix de deux de ses rapporteurs, a estimé que le présent travail n'était pas indigne d'une subvention, sans laquelle sa publication eut été impossible. Ainsi a-t-il été entouré d'une collaboration multiple et d'une sollicitude constante dont il s'est efforcé de justifier le bénéfice.

H. L.

Bruxelles, juin 1923.

LE THÉATRE A LA COUR

Nous n'avons que peu de données sur la vie intellectuelle, artistique et mondaine dans nos provinces, durant le XVII[e] siècle. Si l'histoire politique et militaire dispose de sources nombreuses, puisées aux archives et dans les relations diplomatiques, par contre celle de nos institutions sociales n'a guère de documents dont elle puisse tirer profit. « Notre pays, qui au siècle précédent a produit tant de mémoires curieux, est comme frappé de stérilité au XVII[e] siècle. Les quelques écrits que nous possédons de ce temps sont de simples relations militaires (1) ». Il manque surtout, pour restituer à cette période sa véritable physionomie, des mémoires, comme la littérature française en possède tant à la même époque. Nous voudrions évoquer, par les récits des contemporains, la vie intime de la Cour de Bruxelles, de la noblesse et de la bourgeoisie. Au milieu des graves préoccupations qui firent de ce siècle troublé un des moments les plus sombres de notre histoire nationale, nous voudrions surprendre les pensées de ceux qui vécurent alors et connaître les plaisirs et les fêtes au milieu desquels ils tentèrent de s'étourdir et de se distraire. C'est à peine si parfois dans les *Mémoires* du comte de Merode-Westerloo, dans le *Journal* de Lozano, dans les *Voyages* de quelques étrangers qui parcoururent nos provinces, on récolte un détail profitable. Rien de pittoresque ne subsiste chez eux, rien de vivant non plus. Des faits, une date, un nom : c'est concis, mais ne permet pas à l'esprit de former un tableau exact de la vie quotidienne et des habitudes d'un siècle, par ailleurs si fertile en événe-

(1) Henri Lonchay, *La Rivalité de la France et de l'Espagne aux Pays-Bas*, p. 8.

ments d'importance. C'est ce qui fait que nous connaissons mal le XVII^e^ siècle, au long duquel des guerres ininterrompues nous font assister à la décadence et à la fin tragique de cette domination espagnole fatale aux Pays-Bas.

La vie mondaine y fut pourtant active. Les périodes de trêve permettaient au commerce de luxe de prospérer; la présence de la Cour des Gouverneurs Généraux suscitait au Palais de Bruxelles et dans les hôtels de la noblesse belge et espagnole une vive animation : fêtes et festins, bals et ballets (1), feux d'artifices et représentations théâtrales se succédaient sans interruption. La venue d'un souverain étranger ou d'un prince du sang — Marie de Médicis en 1631, Gaston d'Orléans en 1632, Christine de Suède en 1655 — (2) était chaque fois l'occasion de représentations magnifiques, où la comédie et l'opéra avaient leur part.

Les Archiducs aimaient les fêtes et particulièrement le théâtre. Plus d'une fois les pages de la Cour représentèrent des pièces devant eux. Mais on ne manquait jamais de faire jouer au Palais les troupes de comédiens qui couraient nos provinces : il y avait des Français, des Italiens, des Espagnols, des Anglais. Dans les « livres de raison » des années 1615 à 1617 — les seuls, malheureusement, qui nous soient parvenus et dans lesquels sont consignées de précieuses indications sur les dépenses de la maison des Archiducs — nous avons relevé les mentions suivantes :

« A unos comediantes franceses 300 flos p tres comedias que representaron en palacio 300 florines (3);

« Setenta y dos florines a unos comediantes franceses p una com^a^ q̃ representaron en palacio 72 fls (4);

« Nov^ta^ y dos flos a unos comediantes yngleses p una comedia que representaron en palacio 92 fls (5);

« Trecientos florines a fran^co^ lopez, autor de los comediantes españoles por tres comedias que Representaron en Palacio en el mes de agosto passado 300 florines (6). »

C'est à cette troupe espagnole de Francisco Lopez que vont évidemment les préférences de la Cour. En février 1618, elle reçoit encore

(1) Voir le tableau de Franken et Pourbus, au Musée royal de La Haye : « Un bal à la Cour des Archiducs. »

(2) Notre pays fut alors l'*Auberge des princes en exil.* Voyez le charmant livre publié sous ce titre par ERNEST GOSSART. Bruxelles, 1905.

(3) A. G. R. Chambre des Comptes. Registre 1838, p. 5, année 1615.

(4) Ibidem, p 190^v^, nov. 1616.

(5) Ib., p. 284, sept. 1617.

(6) Ib., p. 285, août 1617.

F. FRANCKEN LE JEUNE ET FRANS POURBUS

UN BAL A LA COUR DES ARCHIDUCS

[illegible] et ce qui fait que nous connaissons mal le XVII[e] [illegible] des guerres ininterrompues nous font assister à la [illegible] tragique de cette domination espagnole fatale aux [illegible]

[illegible] mondaine y fut pourtant active. Les périodes de trêve [illegible] au commerce de luxe de prospérer; la présence de la Cour [illegible] Gouverneurs Généraux siégeant au Palais de Bruxelles et dans les [illegible] de la noblesse belge et espagnole une vive animation : fêtes et [illegible] et ballets [illegible] jeux d'artifices et représentations théâtrales se [illegible] sans interruption [illegible] venue d'un souverain étranger ou d'un [illegible] Marie de Médicis en 1631, Gaston d'Orléans en 1632, [illegible] de Suède en [illegible] 32, était chaque fois l'occasion de repré- [illegible] magnifiques, où la comédie et l'opéra avaient leur part.

Les Archiducs aimaient les fêtes et particulièrement le théâtre. Plus d'une fois les pages de la Cour représentèrent des pièces devant eux. Mais on ne craignait jamais de faire jouer au Palais les troupes de comédiens qui [illegible] nos provinces : il y avait des Français, des Italiens, des [illegible] des années 1615 à 1617 [illegible]

P. FRANCKEN LE JEUNE ET FRANS POURBUS

UN BAL A LA COUR DES ARCHIDUCS

[illegible] publications sur les dépenses de la maison des [illegible] nous avons relevé les mentions suivantes :

« A unos comediantes franceses 300 flos p tres comedias que repre- [illegible] palacio [illegible] 300 florines (3);

« [illegible] y dos florines a unos comediantes franceses p una com[a] q̃ [illegible] 72 fls (4);

« [illegible] y dos flos a unos comediantes yngleses p una comedia que [illegible] 92 fls (5);

« [illegible] florines a fran[co] lopez, autor de los comediantes espa- [illegible] que Representaron en Palacio en el mes de agosto [illegible] 300 florines (6). »

[illegible] espagnole de Francisco Lopez que vont évidem- [illegible] de la Cour. En février 1618, elle reçoit encore

[illegible] de Franken et Pourbus, au Musée royal de La Haye : « Un bal à la [illegible]

[illegible] fut alors l'*Auberge des princes en exil*. Voyez le charmant livre publié sous ce [illegible] par [illegible] Goossens, Bruxelles, 1905.

[illegible] Chambre des Comptes, Registre 1838, p. 5, année 1615.

[illegible] p. [illegible], nov. 1616.

[illegible] p. [illegible], sept. 1617.

[illegible] p. [illegible], mai 1618.

400 florins pour 4 comédies (1); en avril, 100 florins pour une comédie (2); en mai, encore 100 florins (3). Enfin, quand, au mois de juin 1618, la compagnie dramatique de Lopez reprend le chemin de l'Espagne, l'Archiduc lui fait payer 150 florins pour la dernière représentation donnée en sa présence (4) et lui fait don de 1500 florins pour la défrayer de la dépense, sans compter qu'il lui facilite le retour en lui octroyant les sauvegardes nécessaires (5).

Il est infiniment regrettable que le Trésorier de l'Archiduc n'ait pas pris soin de nous indiquer, pour les troupes françaises qui jouent en 1615 et en 1616, le nom de leurs chefs, comme il le fait pour la troupe espagnole. Nous aurions ainsi le nom de l'une des premières troupes de « comédiens de campagne » ayant joué aux Pays-Bas. Il ne faut pas s'étonner, d'autre part, de voir une troupe espagnole séjourner à Bruxelles. Le pays était alors parcouru par des « compagnies de comédiens » de toutes nationalités : français, espagnols, anglais (6), italiens et allemands, ces acteurs se remplaçaient souvent dans une même ville et parfois y séjournaient en même temps (7).

Après la mort de son mari l'Archiduc Albert, survenue le 13 juillet 1621, l'Infante Isabelle vécut dans le deuil et la tristesse. « Elle fit couper son admirable chevelure et adopta désormais ce vêtement de religieuse qu'elle porte dans le célèbre portrait que Van Dyck nous a laissé d'elle(8).» Douze années durant, au fond de son palais morose, elle vécut dans l'austérité et la méditation (9); quand elle mourut, le 1er décembre 1633, elle

(1) Ibidem, p. 333.
(2) Ib., p. 351.
(3) Ib , p. 357v.
(4) Ib., p. 369v.
(5) Ib., p. 363v.
(6) Cft Albert Cohn, *Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries,* London, 1865, p. xc : In the year 1612, or shortly before, there was a company of English actors in Brussels. They are alluded to by Heywood : « The Cardinall at Bruxels hath at this time in pay a company of our English comedians. » (Vide Heywood's *Apology for Actors,* ed. by the Shakespeare Soc. p. 60.) There are perhaps the same players who, according to an entry in the « Gerechts-dag-boeken » of the city of Leyden acted there in or about 1614. (Vide *Navorscher,* deel III, p. 17.) — Cette troupe anglaise est vraisemblablement la même que celle qui joua en février 1611, à Louvain, puis à Héverlé, pour le duc Charles-Gérard d'Arenberg; celui-ci lui donna une lettre de recommandation pour le Magistrat de Gand, mais, le 25 février, l'Evêque de Gand émit un avis défavorable au sujet de la demande que ces comédiens avaient introduite pour pouvoir jouer à Gand. (Voir Fr. De Potter, *Petit Cartulaire de Gand,* 1885, pp. 175-176.)
(7) Ce fut le cas pour les troupes qui se succédèrent à Gand. (Cft P. Claeys, *Histoire du Théâtre à Gand,* t. II, pp. 1 à 10.)
(8) H. Pirenne, *Histoire de Belgique,* t. IV, p. 248.
(9) L'arrivée de Marie de Médicis et surtout de Gaston d'Orléans en 1632 amena un changement heureux pour les dames de la Cour. Gaston et ses gentilshommes français étaient amis du plaisir et ne s'en privèrent pas. Bals, sérénades, patinage et comédies se succèdent durant l'été et l'hiver 1632. (Voir Gossart, ouvrage cité, pp. 42 à 50.)

laissait le pays dans une situation précaire, presque ruiné et en proie aux exactions de la soldatesque espagnole. « C'est au milieu de cette détresse que la Cour se dispersa et qu'avec elle Bruxelles perdit l'éclat et le luxe qu'il ne devait recouvrer qu'aux jours encore lointains de Charles de Lorraine et de Marie-Thérèse (1). »

Mais aussitôt que le nouveau Gouverneur Général, le Cardinal-Infant, frère du Roi Philippe IV, fut arrivé à Bruxelles, les fêtes reprirent en son honneur. Le 5 décembre 1634, on dansa à l'hôtel d'Orange un *ballet à entrées* qui lui fut dédié au dernier moment, alors qu'il était primitivement destiné au mariage du Prince de Ligne. « Ceci piqua d'ailleurs au vif la comtesse de Nassau, qui y trouva prétexte pour se décharger de la dépense des flambeaux de la salle et de celle de la collation qui eut lieu après le spectacle (2). »

Depuis les remarquables travaux de M. Henri Prunières, on sait toute l'importance du ballet de cour dans la vie mondaine et théâtrale du XVII[e] siècle (3).

Bruxelles ne pouvait échapper à une mode qui, de Paris, s'était répandue dans tous les pays étrangers.

Aussi le *Balet des Princes Indiens*, qui semble avoir eu, pour librettiste, Puget de La Serre, historiographe de France, auteur du *Roman de la Cour de Bruxelles* (4), fut-il exactement conçu selon le modèle des

(1) H. Pirenne, *Histoire de Belgique*, t. IV, p. 270.

(2) Vanderstraeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX[e] siècle*, t. II, p. 140.

(3) Cft Henri Prunières, *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lulli*. Paris, 1914.

(4) Dans ce roman, qui n'est qu'un tissu d'aventures romanesques, imitées de celles de *l'Astrée*, l'auteur nous donne pourtant quelques renseignements curieux. La description du ballet que Léandre (la clé désigne le prince de Barbançon) offre aux dames de la société dans l'hôtel de Parthénice (la duchesse de Croy), évoque avec précision les « ballets à entrées » en honneur à cette époque : « Il print un iour envie à Léandre de faire une partie de balet, et le pouvoir accompaignant tousjours ses désirs, estant né d'une condition aussi abondante en richesses qu'en grandeurs, on admira bientost les effects de ses desseins. L'assemblée fust faicte encore chés la chaste Parthénice, où toutes les Dames parurent avec de nouveaux ornemens et de nouvelles graces, car sans mentir la richesse des habits, l'esclat des pierreries, l'industrie et l'artifice de les agencer proprement et les mettre à leur iour, donne quelque air de gentillesse et de majesté aux plus belles, avec le soing particulier qu'elles ont de parer leur visage de tous les attrais d'affaiterie qu'une agréable vanité peut inventer en présence de leurs miroirs...

» Il me semble que j'entens un bruit importun de voix confuses qui font cesser les violons, et qu'un désordre d'une foule de gens, qui entre dans la salle, attire les yeux de toute l'assemblée vers la porte, pour voir entrer les pages du balet richement vestus, chacun portant à la main un flambeau de cire blanche.

» La première entrée fut un Cupidon, armé de sa trousse pleine de traits, portant un bandeau sur les yeux, et tenant l'arc et la flesche d'une main et son flambeau de l'autre, après avoir dansé au gré de ceux qui estoient capables d'en juger, quatre Nimphes, superbement vestues, font la seconde entrée, et d'abort tesmoignent en cadance leur ressantiment à ce petit Dieu, le désarmant de ses traits, esteignant son flambeau, après avoir bruslé ses aisles, luy ostant sa trousse, son bandeau et son arc, et le tout en

ballets parisiens, dont on trouve les recettes dans *La manière de composer et faire réussir les ballets (1641)*, par M. de Saint-Hubert et dans *Les Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, par le père Ménétrier. Il est en cinq actes, qui ont pour sujets : La Renommée, le Mont-de-Piété, les Amours volages, la Banque, les Modes du temps passé et du temps présent; il comprend l'intermède du Jugement de Paris et des machines, et se termine par un grand « Balet de Parade ». On y compte une vingtaine d'entrées et plusieurs récits aux dames. La partie musicale, entièrement perdue d'ailleurs, était fort importante : elle comportait des danses et des airs chantés. Les principaux protagonistes de ce ballet furent les comtes de Mouscron, de Boussu, d'Ostrat, de Bassigny, de Foucamberge, de Mègue et de Beaumont, le duc d'Olano, les marquis de la Vieuville et de Westerloo, le baron de Vangles et les princes de Ligny et de Cimé, en un mot les principaux gentilshommes de la Cour.

Le succès du *Balet des Princes Indiens* fut tel que le bruit en parvint jusqu'à Paris. *La Gazette* en parla à titre exceptionnel et plus tard Beauchamps devait le signaler dans ses *Recherches sur les Théâtres de France* (1).

Il ne faut pas s'en étonner, car, pour le mettre en œuvre, les

cadance, dont les derniers pas furent ceux de leur fuite, laissant de la sorte ce pauvre amour en un estat digne de pitié; mais comme les Dieux ne manquent jamais de pouvoir, ce petit Cupidon allume son flambeau aux beaux yeux de Caliste (la clé ne nomme pas cette beauté) comme tous plains de feux et de lumières... Il se veut venger toutesfois contre ces Nimphes, de la honte qu'il a receue en une si belle assemblée Et à cest effect il disparoit en cadence pour faire réussir ses desseins. Les mesmes Nimphes parées de nouveaux habits et enrichies de ces amoureuses despouilles, font la troisième entrée, et en cadance se monstrent l'une à l'autre les trofées que chacune a emporté sur ce commun ennemy de leur repos. Mais leur joye ne dure pas longtemps : car ce petit Dieu plus puissant que jamais, les rend amoureuses passionnément, l'une d'un vieillard, l'autre d'un aveugle, celle-là d'un bossu et boiteux tout ensemble et celle cy d'un Satire. Ces quatre différens personnages viennent faire parade de leur bonne fortune, chacun à sa façon, célébrant publiquement la feste de leurs nopces par leurs dances crotesques. On danse à suitte le balet des Ombres conduites par la Nuit et par les Rêveries. Elles firent voir avec estonnement la disposition qui leur est naturelle; aussi avoit-on choisi les meilleurs danseurs en ceste partie. Le plaisir fust à la fin de leur balet, de voir ces ombres tellement esprises des beaux corps qui estoient dans ceste salle qu'elles ne les vouloient point abandonner et sans mentir si le jour n'eust sonné leur retraite, les faisant disparoistre par force, elles s'en fussent rendues inséparables.

» Le dernier balet de parade qui estoit de douze Cavaliers vestus des plus riches despouilles et de l'Océan et des Indes, fut dancé en présence du Soleil : car il estoit déjà grand jour, mais avec tant d'admiration que si Léandre qui en estoit et le chef et l'inventeur eust esté capable de vanité, il en eut pu recevoir de la bouche et des plus grands et des plus belles. » *(Le Roman de la Cour de Bruxelles ou les Advantures des plus Braves Cavaliers qui furent jamais, et des plus belles Dames du monde* [imprimé à Spa et à Aix en Allemagne, par Jean Tournay, 1628, avec Approbation et Privilège], par Puget de la Serre, Historiographe de France, pp. 48 à 57.) — Cft un article de la *Revue Trimestrielle*, 1860, et une étude de L. Maeterlinck dans la *Belgique Artistique et Littéraire*, août 1912.

(1) Paris, 1735, t. III, p. 48. Le libretto de ce ballet fut imprimé à Bruxelles (François Vivien, in-4°, 30 p.). Rarissime. Vanderstraeten en a donné un résumé analytique au t. II, pp. 140-142, de sa *Musique aux Pays-Bas*. — Cft aussi Bibliophile Lacroix, *Ballets et Mascarades de Cour, de Henri III à Louis XIV*, 1581-1652. (Genève, Gay, 1868.)

gentilshommes bruxellois et espagnols étaient encore entourés, en décembre 1634, de seigneurs français de la suite de Gaston d'Orléans qui n'avaient pas regagné Paris avec leur Maître, au début du mois d'octobre précédent; Marie de Médicis était toujours à Bruxelles, qu'elle ne devait quitter qu'en mai 1635; combien de ballets d'une magnifique ordonnance n'avait-elle pas réglés elle-même au temps de sa splendeur !

Elle était experte en la matière et, dans sa suite, elle comptait nombre de demoiselles d'honneur et de « gentilshommes de la chambre », qui prirent sans doute un plaisir réel à évoquer les ballets d'antan, en organisant celui-ci. Parmi les « acteurs » nobles de ce ballet royal, ne trouvons-nous pas des gentilshommes de la Reine, comme le marquis de la Vieuville, ancien Intendant des Finances, qui s'était retiré aux Pays-Bas avec Marie de Médicis? Et la musique, qui illustra les danses et les chants, ne fut-elle pas prise parmi les abondantes compositions que tant de musiciens, et parmi eux Robert Ballard, ancien luthiste de la Reine-Mère (1), conçurent pour les ballets de la Cour de France ? Enfin, durant ces derniers mois, d'autres ballets avaient été donnés, au palais et dans les hôtels seigneuriaux, qui, peut-être moins brillants, n'en avaient pas moins été une excellente école pour les seigneurs bruxellois (2).

En 1635, nous trouvons réfugiés à Bruxelles, Charles IV de Lorraine et ses deux sœurs, Henriette, princesse de Phalsbourg, et Marguerite. Aimant tous trois le plaisir, les fêtes et les galanteries, ils apportèrent à la Cour du Cardinal-Infant une animation inusitée.

Les spectacles populaires, dont Charles IV était très friand, se succédèrent sans interruption; c'était tantôt un bal à l'Hôtel-de-Ville, tantôt un luxueux cortège sur la Grand'Place, dont le prince lorrain faisait tous les frais, et qu'il donnait au peuple à l'occasion de sa nomination comme roi du Grand-Serment.

Nous manquons de détails sur les représentations théâtrales qui se donnèrent à cette époque. Il est probable qu'elles ne furent pas nombreuses, car les Gouverneurs Généraux, qui occupèrent le pouvoir jusqu'en 1647, n'eurent guère le loisir de vivre d'une vie mondaine au milieu des graves préoccupations de plusieurs campagnes militaires.

Le 11 avril 1647 arrivait à Bruxelles, en qualité de Gouverneur Général, l'Archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche, cousin du Roi Philippe IV. Ce fils de l'Empereur Ferdinand II « était un de ces nom-

(1) Cft H. Prunières, ouvrage cité, p. 224, note 2.
(2) Cft E. Gossart, ouvrage cité, p. 135.

L'ARCHIDUC LÉOPOLD-GUILLAUME D'AUTRICHE

GOUVERNEUR GÉNÉRAL DES PAYS-BAS

et espagnols étaient encore entourés, en décembre [illegible] français de la suite de Gaston d'Orléans qui [illegible] avec leur Maître, au début du mois d'octobre [illegible] était toujours à Bruxelles, qu'elle ne devait [illegible] combien de ballets d'une magnifique ordonnance [illegible] elle-même au temps de sa splendeur !

[illegible] en la matière et, dans sa suite, elle comptait [illegible] d'honneur et de « gentilshommes de la chambre », [illegible] sans doute un plaisir réel à évoquer les ballets d'antan, en [illegible]. Parmi les « acteurs » nobles de ce ballet royal, ne [illegible] pas des gentilshommes de la Reine, comme le marquis de la [illegible], ancien intendant des Finances, qui s'était retiré aux Pays-Bas [illegible] Marie de Médicis? Et la musique, qui illustra les danses et les chants, ne fut-elle pas prise parmi les abondantes compositions que tant de musiciens, et parmi eux Robert Ballard, ancien luthiste de la Reine-Mère (1), concurent pour les ballets de la Cour de France ? Enfin, durant [illegible] palais et dans les [illegible] été une excellente école pour les seigneurs bruxellois (2).

[illegible] nous trouvons réfugiés à Bruxelles, Charles IV de Lorraine [illegible] deux sœurs, Henriette, princesse de Phalsbourg, et Marguerite. Aimant tous trois le plaisir, les fêtes et les galanteries, ils apportèrent à la [illegible] Castenet l'élan d'une animation inusitée.

Les spectacles populaires, dont Charles IV était très friand, se [illegible] sans interruption; c'était tantôt un bal à l'Hôtel-de-Ville, [illegible] un luxueux cortège sur la Grand'Place, dont le prince lorrain [illegible] tous les frais, et qu'il donnait au peuple à l'occasion de sa nomination comme roi du Grand-Serment.

Nous manquons de détails sur les représentations théâtrales qui se donnèrent à cette époque. Il est probable qu'elles ne furent pas nombreuses car les Gouverneurs Généraux, qui occupèrent le pouvoir jusqu'en 1633, n'eurent guère le loisir de vivre d'une vie mondaine au milieu des graves préoccupations de plusieurs campagnes militaires.

Le 17 avril 1647 arrivait à Bruxelles, en qualité de Gouverneur Général, l'Archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche, cousin du Roi Philippe IV. Ce fils de l'Empereur Ferdinand II « était un de ces nom-

(1) [illegible], ouvrage cité, p. 224, note 2.
(2) [illegible], ouvrage cité, p. 135.

Quæ facies augusta Ducis LEOPOLDE, tuum Mars
Vultum habitat, pectusque sagax prudentia, amœnum os
Suada, animum robur Pietasque, ut Pacis amore
Belgarum cedat VOTO MARS E LARE CORDIS.
Ser.mo LEOPOLDO PROREGI BELGARVM.

breux princes d'Eglise produits en Allemagne par la Contre-Réforme qui, abandonnant à des coadjuteurs le soin de l'apostolat, se consacraient à défendre la religion par la politique ou par les armes » (1). C'était un vaillant soldat, très dévot, brave et obstiné, obéissant lui-même à cette discipline implacable sous laquelle il courbait ses troupes.

Sa Cour pourtant n'avait rien d'un cloître. Le Gouverneur Général était en effet un ami des arts, nullement ennemi du plaisir, pourvu qu'il fût décent. Il aimait à enrichir son admirable collection de tableaux (2) et à faire travailler des artistes. C'est sous son gouvernement qu'on voit séjourner à Bruxelles les premières troupes de « comédiens de campagne », qui jusqu'alors n'y avaient fait que des apparitions intermittentes; il aimait à les faire venir au palais et, à leur intention, il érigea une scène à la Galerie des Empereurs (3). Quand une troupe hollandaise, anglaise ou française représentait en ville, au Jeu de paume du Gracht ou à la Montagne Sainte-Elisabeth, l'Archiduc se payait souvent le plaisir de la faire jouer pour lui et pour sa cour. Le 8 février 1648, il donne 50 patacons à des comédiens anglais, qui reviennent en janvier 1650, sous la direction de Joannes Wayt (4). En février 1648 également, c'est la troupe hollandaise de Jean-Baptiste Foremberg et de Trial Parkar qui reçoit 750 florins pour cinq représentations; elle revient au palais en mars, puis en février et mars 1649. Les chefs de troupe bénéficient de gratifications personnelles extraordinaires. On voit que le prince s'intéresse à leur sort (5).

A partir de janvier 1651 il fait jouer plus volontiers la troupe française. C'est celle de Philandre. Le 19 janvier, elle reçoit 645 florins pour cinq comédies données au Palais les jours précédents. Le 14 février, on lui remet la même somme pour cinq autres spectacles. Le 28 février, ce sont 903 florins pour sept représentations données en présence de S. A. S. Ces comédiens jouent encore en avril, puis en mai. Le 24 janvier 1652 ils touchent, pour huit soirées, 120 doubles d'Espagne, qui font 1,050 florins, à 15 doubles par comédie. Moins d'un mois plus tard, ils perçoivent encore la même rétribution ; le 22 février enfin, ils jouent une dernière comédie dans la « salle de la Pandilla » (6). Il y avait au Palais des Ducs de Brabant,

(1) Henri Pirenne, *Histoire de Belgique*, t. IV, p. 282.

(2) Cft *Jahrbuch der Künsthistorischen Sammlüngen des Kaiserhauses*, t. I., nº 495, Vienne 1883.

(3) On nommait ainsi une salle assez vaste, ornée des bustes des empereurs romains.

(4) *Dépenses de la Cour de l'Archiduc Léopold-Guillaume.* (A. G. R. Cartulaires et Manuscrits nº 1374, pp. 16vº et 107vº.) Sur les troupes anglaises ayant joué aux Pays-Bas, voir A. Cohn, *Shakespare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries on account of english actors in Germany and the Netherlands.*

(5) *Dépenses de la Cour...*, pp. 21, 22vº, 125vº

(6) Ib., *passim*, pp. 163, 167, 173, 210, 211.

devenu celui des Gouverneurs Généraux, plusieurs salles de spectacles : *Les Relations Véritables* parlent à différentes reprises du théâtre de la « Grande Salle » ou du « Grand Salon ». C'est sans aucun doute la vaste salle, ayant 60 pieds de large sur 150 pieds de long, élevée à gauche de la cour d'honneur. Elle était ornée de dix toiles de Rubens et servait de lieu de réunion aux Etats Généraux. Ce théâtre devait être temporaire et élevé seulement pour les représentations extraordinaires, à grand apparat. Le « théâtre ordinaire », qui était, pensons-nous, établi à demeure, avait été placé dans la Galerie des Empereurs, au quartier dit « de la Cour ». Celui-ci était situé vers le Borgendael, derrière la Chapelle Royale, et il avait entrée sur le Parc. Au rez-de-chaussée de ce bâtiment, construit par Charles-Quint et agrandi par les Archiducs Albert et Isabelle, il y avait une galerie couverte, dans laquelle on construisit la scène désirée par l'Archiduc Léopold-Guillaume.

Ce fut l'architecte du Roi, Léonard Van Heil, qui fut chargé de ce travail en 1650. Il commanda les peintures ornementales à François Coppens, à Philippe Vander Baerlen et à Van Hoecke, mais en les prévenant qu'ils attendraient longtemps le paiement de ce travail. Huit ans après, n'étant pas encore payés, ils intentèrent un procès à Léonard Van Heil, qui fut condamné à solder leurs comptes (1).

C'est sur son « théâtre ordinaire » que l'Archiduc Léopold-Guillaume faisait monter, plusieurs fois la semaine, la troupe qui jouait à la Montagne Sainte-Elisabeth. Dans une *Histoire de Léopold-Guillaume, archiduc d'Autriche, depuis 1647 jusqu'à sa mort 1662,* restée manuscrite et due à un aide de l'Oratoire de la Chapelle Royale du nom de Lozano (2), nous trouvons le passage suivant : « ... (L'archiduc) deffendit les théâtres de halles et ces comédies où l'on ne parle que de Vénus et de Cupidon ; il permit seulement celles qui peuvent divertir innocemment sans offenser les yeux et les oreilles chastes. Pour quel effect une trouppe de comédiens français jouoient sur la Montagne de Sainte-Elisabeth et tous les dimanches,

(1) Piot, *Les Origines de l'Opéra dans les Pays-Bas espagnols.* (B. A. B., 46e année, 2e série, t. XLIII, pp. 42-53.) Le dossier du procès des peintres précités, renseigné par Piot sous la rubrique « Conseil privé, layette G, n° 27 », est actuellement dans le même fond, carton n° 405. Pour le reste, la notice de Piot est assez inexacte, notamment quand elle assimile la *Circé* de 1650, dont nous allons parler, avec le ballet de Balthazar de Beaujoyeulx donné à Paris en 1581.

(2) A. G. R., Cart. et Manusc. n° 800 *in fine.* Lozano a utilisé pour son travail un panégyrique de l'Archiduc rédigé en 1665 par un jésuite, *Leopoldi Guilielmi, Archiducis Austriæ, Principis Pace et Bello inclyti, Virtutes,* a R. P. Nicolao Avancino Tyrolensi, e Societate Jesu, descriptæ. Anvers, ex officina Plantiniana, MDCLXV. « Sed ne et aliis lapis scandali poneretur, submovit theatra publica, quæ plerumque in Venere et Cupidine, aut in amasiorum artibus sunt ingeniosa : ea solum licita voluit, quæ innocentem jucunditatem parerent. Sciebat enim quod in theatris luditur, facile in animis sævire. p. 60. »

mardy et jeudy, après qu'ils avoient ... (*déchirure dans le papier*) ils venoient en cour pour présenter sur un théâtre qui estoit dressé dans la sale du quartier ... (*déchirure*) Léopold se plasoit dans une loge mise (à côté) du théâtre et les maistres d'hostel avoient le soin d'inviter les dames, lesquels il souhaitoit qu'ils vindroient voir la comédie ; donc les comédiens, tous les hyvers, donoient une liste de pièces qu'ils avoient étudiés, et ils leur faisoit dire chacque fois le jour de devant ce qu'il vouloit qu'on présentat. Pendant la comédie, l'on donoit quelques rafrechissement, des confitures et licqueurs... » L'Archiduc n'aimait pas moins la musique que la peinture et le théâtre. Il avait réuni une double phalange de virtuoses pour en former la Musique de la Chambre, sous la direction de Giuseppe Zamponi, et celle de la Chapelle Royale, dirigée par Charles Caullier. Aux grandes occasions, les deux groupes se réunissaient, et la maîtrise avec laquelle ils exécutaient alors leurs « concerts d'instruments et de voix » était telle que leur réputation s'était répandue même à l'étranger. C'est pourquoi on vit s'arrêter à Bruxelles plusieurs maîtres allemands et italiens qui visitaient les Cours d'Europe, comme Froberger, Biagio Marini, Francesco de Fuo, le luthiste, et Francesco Corbetta, « musico de guitarra ».

Un tel prince était au courant des manifestations artistiques dont les autres capitales avaient la primeur. Aussi le bruit fait à Paris par les représentations données en 1647 parvint-il jusqu'à lui : on se souvient de la magnificence avec laquelle Mazarin monta *l'Orfeo* de Luigi Rossi et quelle interprétation remarquable il réunit à cette occasion en faisant venir, de la péninsule, chanteurs, musiciens, décorateur et chorégraphe.

En 1647 et 1648, Léopold-Guillaume, qui pour lors montait sa maison, ne manqua pas d'appeler auprès de lui quelques-uns de ces artistes, notamment Giambattista Balbi, le fameux « maître de ballet » que tour à tour Naples, Florence et Paris venaient d'applaudir.

Balbi engagea certainement son nouveau maître à imiter Mazarin. A ce moment s'arrêtait aussi à Bruxelles le poète italien Ascanio Amaltheo, qui vanta à son tour la splendeur des « pièces en musique ». En 1650, le second mariage de Philippe IV avec Marie-Anne d'Autriche fournit l'occasion cherchée. Tandis que Zamponi, sur un livret composé par Ascanio Amaltheo, écrivait rapidement une partition, Balbi réglait un grand « ballet à entrées » destiné à remplir les entr'actes de l'opéra. En même temps, on montait une nouvelle scène dans la grande salle du Palais et Jean-Baptiste Angelini, « ingeniero de perspecti », machiniste et décorateur, inventait toute une série de machines dont les trucs étaient destinés à éblouir les spectateurs par leur nouveauté.

De ces collaborations nombreuses naquit un ambigu d'opéra et de

ballet. Ce fut *Ulisse all'isola di Circe,* « dramma musicale in applauso alle nozze augustissime delle Maesta di Filippo, re di Spagna, et Maria Anna d'Austria », accompagné du *Balet du Monde.* Le sujet choisi se rapprochait de celui de l'*Orfeo*; l'histoire d'Ulysse et de Circé était familière aux écrivains italiens, faiseurs de libretti (1). On retrouve ici tous les procédés de composition de l'opéra vénitien; l'œuvre est construite selon les bons modèles du temps et ne se ressent pas trop de la hâte du travail; pourtant toute la préparation du spectacle ne prit, s'il faut en croire la préface du livret, que quarante jours. Ce fut le 24 février 1650, durant les fêtes du Carnaval, que se donna de la sorte ce brillant spectacle; l'Archiduc Léopold-Guillaume y invita non seulement toute sa Cour et la Noblesse, mais encore le Magistrat de la Ville et les Corps Constitués (2).

Les frais furent considérables, mais le succès dépassa toutes les prévisions. La nouveauté de ce genre de pièces et du jeu des machines, le luxe de la mise en scène, le nombre des figurants et des acteurs, tout était de nature à éblouir les assistants. « Il n'y eut point dans cette pièce de partie qui ne fut merveilleuse», déclare la préface du livret. «Le théâtre était si somptueux et si vaste, avec une si belle architecture et conçu avec de si nouvelles inventions, une si grande variété de scènes et une telle quantité de machines, qu'on peut affirmer n'avoir jamais vu quelque chose de tel, ou tout au moins d'aussi beau. » A en juger par les gravures du libretto, qui nous montrent les décors, les machines et les ballets, on eut recours aux procédés de la mise en scène des machinistes vénitiens; dieux et déesses descendant du ciel, nefs antiques sillonnant les ondes, féeries et splendeurs des appartements de Circé, tout était combiné pour étonner les yeux. Les musiciens de la Chambre et de la Chapelle Royale, chargés d'exécuter la partition de Zamponi, « jouèrent avec une telle perfection qu'ils confirmèrent leur réputation de premiers virtuoses de l'Europe. » Bref, on s'accorda unanimement à reconnaître que tous ceux qui avaient pris part à l'exécution, au nombre de quatre cents cinquante au moins, s'étaient surpassés pour plaire à l'illustre assistance et pour célébrer dignement le royal hyménée (3).

(1) Le sujet était « dans l'air ». En cette même année 1650, Boyer donnait aussi un *Ulysse à l'isle de Circe.* Le libretto de l'opéra joué à Bruxelles fut publié chez Velpius, in-folio de 56 pages avec un frontispice et 14 planches. Il en existe un exemplaire à la Bibliothèque Royale. Alfred Wotquenne a signalé l'existence de la partition à Vienne. (Bib. Palatine, Ms. 19299.) L'argument du *Balet du Monde* a été publié par VANDERSTRAETEN, op. cit. I, p. 264.

(2) « Liste des Messieurs du Conseil du Roy en Brabant, de leurs compaignes, filz et filles denommez por veoir la commedie royale le 24 février 1650. » Cft VANDERSTRAETEN, op cit. II, p. 144.

(3) Cft ERNEST GOSSART, *L'Auberge des Princes en Exil,* pp. 187-200. Nous avons analysé longuement ce premier opéra italien, joué dans la capitale des Pays-Bas, dans notre étude : *Les Origines de l'Opéra à Bruxelles* (1650-1700). Cft *Le Flambeau,* 31 décembre 1921.

ROBERT VAN DEN HOECKE

FRONTISPICE DU LIBRETTO DE L'« ULISSE ALL'ISOLA DE CIRCE » (1650)

[illegible] Ce fut *Ulisse all'isola di Circe*, « dramma musicale in applauso alle [illegible] di Spagna, e Maria Anna [illegible] Le sujet choisi se rappor- [illegible] d'Ulysse et de Circé était familière aux [illegible] tous les procédés [illegible] selon les lois [illegible] pourtant [illegible] la préface du [illegible] février 1650, devant les [illegible] brillant spectacle : l'Archiduc [illegible] la Noblesse, [illegible] la Ville et les Corps Constitués (2).

[illegible] frais furent considérables, mais le succès dépassa toutes les [illegible] du jeu des machines [illegible] tout [illegible] « Le théâtre [illegible] [illegible] l'Europe. » [illegible] on s'accorda unanimement à reconnaître que tous ceux qui avaient [illegible] quatre cents cinquante au moins [illegible] célébrer [illegible] le royal hyménée (3).

(1) Le sujet était « dans l'air ». En cette même année 1650, Boyer donnait aussi un *Ulysse* [illegible] in-folio de 56 pages [illegible] *Monde* a été publié par VANDERSTRAETEN, op. cit. I, p. 264.

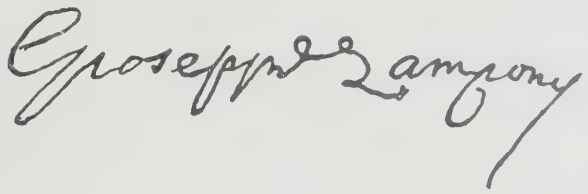
(2) [illegible]

(3) Cf. ERNEST GOSSART, *L'Auberge des Princes en Exil*, pp. 187-200. Nous avons analysé longuement [illegible] opéra italien joué dans la capitale des Pays-Bas, dans notre étude : *Les Origines de l'Opéra à Bruxelles* (1650-1700). Cf. *Le Flambeau*, 31 décembre 1921.

Vlisse
All' Isola
di
Circe

L'Archiduc récompensa libéralement ceux qui avaient aussi bien répondu à son attente. Balbi et Anseloni, l'un des principaux chanteurs, reçurent d'amples gratifications avant de reprendre le chemin de l'Italie. Quant à Zamponi (1), il fut récompensé par le don d'une chaîne d'or et d'une médaille ornée du portrait de S. A. R. C'était la plus précieuse récompense que pouvait alors recevoir un artiste.

Des spectacles aussi grandioses et aussi coûteux ne se donnaient à la Cour que dans les grandes occasions. Pour les divertissements habituels on se contentait de représentations des « comédiens de campagne » sur le théâtre ordinaire. Il advint même que certains spectacles de gala furent repris quand le besoin s'en fit sentir, afin d'éviter de nouveaux frais de machinerie et de mise en scène. C'est ainsi que l'opéra de Zamponi, joué en 1650, revit le feux de la rampe, cinq ans plus tard, lors du séjour de Christine de Suède à Bruxelles.



GIUSEPPE ZAMPONI (1661)

Singulière destinée que celle de cette reine de vingt-huit ans, abandonnant brusquement patrie, honneurs, couronne, pour courir le monde et abjurer la loi luthérienne.

Venant d'Anvers, elle arriva à Bruxelles, le 23 décembre 1654. Elle fit dans la vieille capitale des Pays-Bas Espagnols une entrée solennelle, dont plusieurs récits contemporains ont célébré le faste (2). Pendant six semaines elle fut traitée « à la royale » au Palais du Gouverneur Général, puis elle alla se loger à l'Hôtel d'Egmont, au mois de février. Durant son séjour et grâce à sa présence enjouée, la Cour fut très animée : réceptions, concerts par les musiciens de la Chapelle Royale et de la Chambre, ballets (3) et représentations succédaient aux chasses, aux courses en traîneaux dans le parc et sur le chemin de Tervueren et aux promenades, le soir, dans les rues de la ville. Christine animait tout de son entrain, causant avec les dames, jouant au mail, à la paume ou au billard avec les

(1) Sur le compositeur Giuseppe Zamponi, voir ibidem. — *Correspondance et Œuvres Musicales de Constantin Huyghens*, p. p. W.-J.-A. Jonckbloet et J -P.-N. Land, Leide 1882, p. cclxi et lettre du 12 mars 1657, p. 29. — Cft R. Eitner, *Quellenlexikon*, t. X, p. 323.

(2) On peut en juger par les deux tableaux de Teniers qui sont à la Galerie de Cassel. — Cft E. Gossart, *L'Auberge des Princes en Exil*, Brux. 1905, pp. 143-149.

(3) Voir la planche de Carlo Pasetti, dessinée par Nicolas Van Hoy et gravée par Bouttats : « Grotta di Vulcano per la Squadriglia del Fuoco. » (B. R. B. Cab. des Estampes.)

hommes, allant, venant, parlant sans cesse, au point de ne pas laisser à ses interlocuteurs le moyen de placer un mot, fumant la pipe et jurant comme un soldat, s'il faut en croire cette mauvaise langue de Madame d'Aulnoy. Le seul avec qui elle ne parvint pas à s'entendre fut le grand Condé, hôte à la même époque — c'était en pleine Fronde — de la Cour de Bruxelles : « Je suis bien avec tout le monde », écrivait-elle, « excepté avec le Prince de Condé, que je ne vois qu'à la comédie et au cours ».

Avant son départ du palais, l'Archiduc Léopold-Guillaume voulut offrir une fête digne de sa royale visiteuse. Personne n'avait oublié le succès remporté, en 1650, par la magnifique représentation d'*Ulysse à l'île de Circé* et l'idée parut heureuse de remonter l'œuvre, d'autant plus que Christine, qui en avait entendu parler, exprima le désir de la voir.

On choisit pour cela le temps du carnaval, qui était celui des divertissements les plus suivis. Les ordres furent donnés pour qu'on remontât la scène et les machines dans le « grand salon » : « Et tous les personnages et acteurs s'étant préparez et aïant refait leurs équipages, jeudi au soir(1) cette comédie fut représentée en présence de Sa Majesté, le Prince de Condé y assistant, avec S. A. S. et tous les cavalliers et les dames de la cour parées fort richement. En sorte qu'une si belle et illustre assistance augmenta infiniment l'éclat et la pompe du spectacle, et que par ce moïen, l'agrément et l'admiration qu'il causa, surpassa de beaucoup tout ce qui en réussit, il y a quelques années qu'il fut représenté pour la première fois (2). »

La représentation fut si bien du goût de la Reine de Suède qu'elle en demanda une deuxième audition le dimanche suivant : il semble même que le spectacle fut donné cinq fois en quelques jours(3). Dans l'intervalle de ces représentations d'opéra, le comte de Fuensaldagne, général d'armes et grand-maître de l'Archiduc, « fit présenter par les officiers espagnols la comédie de *Samson*, laquelle à la fason d'Espagne, fut très bien exécuté et remply de dances, représentant toutes les nations de l'Europe en particulier. L'opéra et cette comédie furent présentés sur un grand théâtre mis sur la grande sale de la cour, du costé des bailles. L'amphithéâtre fut dressé du costé des murailles de la Chapelle du Palais, et ce fut la ville qui fit dresser cette amphithéâtre très relevée pour y plasser, au premier rang dans des loges, tous les consaulx collatéraux, au second rang les chambres des comptes et ceux du magistrat de cette ville ; sur les bancs, mis aux

(1) Le 4 février 1655.

(2) *Relations véritables*, 6 février 1655. Cft aussi l'*Histoire de Léopold-Guillaume*, par LOZANO, déjà citée, f° 152; le passage est reproduit dans VANDERSTRAETEN, t. II, p. 147.

(3) Etat de la Cave, 1653-1662. Cft Faber, t. III, p. 346.— J. STROOBANT, *Brusselsche Eertriumphen* (1670), p. 74.

deux costés de la loge pour la royne Christine et Léopolde, se placèrent les dames et les seigneurs, et plus bas les communes gens de distinction (1). »

Les soirs où l'on représenta la comédie espagnole de *Samson,* il y eut grand bal sur le théâtre pour clôturer le spectacle. Le Prince de Ligne vint prier la Reine de danser avec lui pour ouvrir le bal, « car de ce temps-là un cavalier venait prendre une dame pour danser, et puis elle un cavalier et ainsi jusqu'à vingt-cinq ou trente couples l'on dansa fort avant dans la nuit (2). »

Les frais de ces représentations furent considérables (3). C'est là sans doute un des plus importants spectacles de cour qui ait été donné à Bruxelles. Il est infiniment regrettable que les Archives de la Cour aient été brûlées lors de l'incendie de 1731 et que celles de la Ville aient disparu dans le bombardement de 1695 ; sinon il eut été possible de reconstituer dans son détail cette représentation assurément magnifique.

Nous ignorons quels furent les interprètes d'*Ulysse à l'île de Circé.* Le texte des *Relations Véritables,* parlant des « personnages et acteurs » qui se sont préparés et ont « refait leurs équipages », permet de croire que le ballet qui accompagnait l'opéra fut dansé par des « personnages » de la Cour, comme l'avait été le *Balet des Princes Indiens* en 1634 et comme venait de l'être à Paris, au Carnaval de 1654, le ballet des *Nozze di Peleo e di Theti* (4). Quant aux acteurs qui participèrent au spectacle, en dehors des chanteurs de la Cour, tout nous porte à croire que ce furent les comédiens de la troupe du Prince d'Orange, qui jouaient à Bruxelles, sous les ordres de Philandre. On a même assuré que la présence de ces derniers, dans nos provinces, avait quelque raison diplomatique et qu'ils y avaient été expédiés par Mazarin. On sait quelle importance le théâtre avait pour l'astucieux ministre. Toujours est-il que la troupe de Philandre prit à ce moment le titre de « Troupe de la Reine de Swède », preuve que les comédiens avaient joué devant elle (5).

Il ne faut point s'étonner de voir des artistes français interpréter

(1) Lozano, loc cit.

(2) Lozano. loc. cit.

(3) Le magistrat aurait payé, dit-on, 80,000 florins pour la seule érection du théâtre dans la grande salle. (Cft Henne et Wauters, t. II, p.74.) Ce chiffre nous paraît absolument exagéré. D'après les « Comptes divers de la Cour pour 1655 », le Receveur des Ouvrages a payé, en septembre 1655, cent cinquante livres pour démonter le théâtre érigé dans la Grande Salle et le remettre à sa place habituelle, dans la Galerie des Empereurs. Quant aux frais de la représentation du 4 février 1655, ils montèrent à 1,200 livres, payés par Julien Dellano Velasco, Trésorier particulier et Maître de la Chambre de S. A. S. Il déboursa en outre 721 livres 16 sols 10 deniers pour les autres « frais des comédies faites..... pour le festoyement de la Sér. Reyne de Swède » (Cft A. G. R. Chambre des Comptes. Reg. 46810, pp. 178, 226vo, 515, 532 et 536).

(4) Cft H. Prunières, *L'Opéra Italien en France avant Lulli,* p. 163.

(5) Voir notre chapitre sur les « Comédiens de campagne ».

des opéras en italien : l'italianisme était alors très en vogue en France. Des chanteurs français n'avaient-ils pas pris part à la représentation des *Nozze di Peleo* que nous venons de rappeler (1). Il est d'ailleurs probable que les rôles principaux étaient tenus par des italiens, appelés à Bruxelles pour la circonstance. La musique fut exécutée, comme nous l'avons dit, par les musiciens de la Chambre de Son Altesse et par ceux de la Chapelle Royale de la Cour ; cet orchestre était remarquable ; il avait déjà donné, — notamment en 1652 — des concerts avec chœurs qui avaient eu un succès retentissant. Nous manquons malheureusement de précisions sur sa composition exacte, sur le maître de musique en fonction à ce moment — était-ce encore Zamponi ? était-ce déjà Jean Tichon ? — et sur les éléments dont la Musique de Son Altesse disposait en fait de chantres et d'instrumentistes (2).

En tous cas, les représentations de 1655 furent données avec tout le faste possible. L'Archiduc Léopold-Guillaume s'entendait à organiser de luxueuses cérémonies, et il est certain qu'il ne ménagea rien pour laisser à la Reine Christine un souvenir durable de son séjour à la Cour de Bruxelles. Elle quitta la capitale des Pays-Bas le 12 septembre suivant, pour se rendre à Insprück. Quant à l'Archiduc, il conserva ses fonctions de Gouverneur Général jusqu'à l'année suivante ; mais il ne semble plus avoir donné de représentation extraordinaire sur le théâtre du Palais.

Don Juan d'Autriche, qui succéda dans le Gouvernement Général des Pays-Bas à l'Archiduc Léopold-Guillaume, fut un prince peu artiste. Vaillant et chevaleresque, il était trop préoccupé de tenir tête à la France sur le terrain militaire, et à la Cour de Madrid sur celui de la diplomatie pour avoir le loisir de procurer des divertissements à sa Cour.

Les Gouverneurs Généraux qui vinrent après lui ne servirent que d'intérimaires, en attendant qu'on nous envoyât un autre prince de sang royal. « Nous vîmes ainsi arriver à Bruxelles, dit Lonchay, une série de gouverneurs, grands seigneurs aux noms ronflants, dont la plupart, il est vrai, avaient donné des preuves de bravoure sur le champ de bataille, mais chez qui l'ignorance égalait la présomption (3). » Certes le marquis d'Aytona eut du zèle, Francisco de Melo fut actif, le marquis

(1) H. Prunières, loc. cit., p. 168.

(2) Il n'existe aucune étude sur la Chapelle Royale des Souverains et des Gouverneurs Généraux. L'ouvrage de Vanderstraeten contient beaucoup de renseignements, mais il ne forme pas une histoire suivie. Nous avons nous-mêmes réuni un grand nombre de documents d'archives sur cette question ; il reste un intéressant travail à faire sur l'activité musicale à Bruxelles au XVII^e siècle. Vanderstraeten cite (t. V, p. 154, note, *in fine*) quelques noms de chantres et d'instrumentistes en activité en 1656.

(3) H. Lonchay, *La Rivalité*, etc., p. 344.

DEUX DÉCORS DE L' « ULISSE ALL' ISOLA DE CIRCE »

AU BORD DE LA MER — LES APPARTEMENTS DE CIRCÉ

Don Juan d'Autriche, qui succéda dans le Gouvernement Général des Pays-Bas à l'Archiduc Léopold-Guillaume, fut un prince peu artiste. Vaillant et chevaleresque, il était trop préoccupé de tenir tête à la France sur le terrain militaire, et à la Cour de Madrid sur celui de la diplomatie pour avoir le loisir de procurer des divertissements à sa Cour.

Les Gouverneurs Généraux qui vinrent après lui ne servirent que d'intérimaires, en attendant qu'on nous envoyât un autre prince de sang royal. « Nous vîmes ainsi arriver à Bruxelles, dit Lonchay, une série de gouverneurs, grands seigneurs aux noms ronflants, dont la plupart, il est vrai, avaient donné des preuves de bravoure sur le champ de bataille, mais chez qui l'ignorance égalait la présomption (3). » Certes le marquis d'Avtona eut du zèle, Francisco de Melo fut actif, le marquis

(1) H. Prunières, loc. cit., p. 168.

(2) Il n'existe aucune étude sur la Chapelle Royale des Souverains et des Gouverneurs Généraux. L'ouvrage de Vanderstraeten contient beaucoup de renseignements, mais il ne forme pas une histoire suivie. Nous avons nous-mêmes réuni un grand nombre de documents d'archives sur cette question; il reste un intéressant travail à faire sur l'activité musicale à Bruxelles au XVII^e siècle. Vanderstraeten cite (t. V, p. 154, note, *in fine*) quelques noms de chantres et d'instrumentistes en activité en 1656.

(3) H. Lonchay, *La Rivalité*, etc., p. 344.

de Caracène montra quelque intelligence. Seul, peut-être, il essaya de rendre un peu d'éclat à la vie de Cour dans la capitale des Pays-Bas. Mais que dire de la légendaire incapacité du connétable de Castille, du manque absolu d'autorité de Monterey et du duc de Villa-Hermosa, qui dut lui-même solliciter son rappel. Alexandre Farnèse, le plus incapable et le plus méprisable de nos vice-rois, parvint à se rendre odieux aux Espagnols eux-mêmes, tant il était partial envers son entourage italien. Ses deux successeurs, le marquis de Grana et le marquis de Gastañaga, ne furent pas plus heureux; l'un, trop autoritaire, ne sut pas se concilier les faveurs populaires; l'autre, fastueux mais impopulaire, ne put que faire des dettes et repartit en disgrâce pour l'Espagne. Il faut attendre la venue de Maximilien-Emmanuel de Bavière, dernier Gouverneur Général des Pays-Bas nommé par la Maison d'Espagne, pour retrouver un prince qui ait tenté de rendre à la Cour de Bruxelles la splendeur qu'elle avait connue sous les Archiducs et sous Léopold-Guillaume.

C'est la raison pour quoi on ne trouve guère mention de représentations en langue française données sur le théâtre de la Cour, durant ces années. Les guerres continuelles qui divisèrent la France et l'Espagne furent aussi une cause de prohibition. Les troupes de « comédiens de campagne » suffisaient aux plaisirs du public et s'il advint que les Gouverneurs assistèrent à leurs représentations, ce fut à titre tout à fait exceptionnel.

Les *Relations Véritables* ne font mention que de très rares solennités théâtrales pour la scène du Palais. Encore la plupart ont-elles comporté un spectacle en langue espagnole.

Le 25 août 1662, jour de Saint-Louis, « fut représenté au Palais une comédie espagnole sous le titre des *Amazones,* avec un ballet où la richesse des habits, la beauté du théâtre, la diversité des scènes et l'adresse et la bonne grâce des acteurs donnèrent une grande satisfaction à Leurs Excellences le marquis et la marquise [de Caracène] et aux seigneurs et dames principales de la Cour qui y assistèrent ».

A la date du 29 novembre, il est fait mention d'une autre comédie espagnole « qui réussit fort bien et fut accompagnée d'un beau ballet »; elle était destinée à commémorer Sainte-Catherine, patronne de la marquise de Caracène.

Le 14 avril 1663, à l'occasion de l'anniversaire « des jours de la naissance de Leurs Majestez..., fut représentée, dans le grand salon du palais, une magnifique comédie intitulée : *Le plus grand charme est l'Amour,* dont les rares machines et les changements de scène merveilleux,

avec les ballets et autres diversitez des plus ingénieuses et parfaitement exécutées, ravirent d'admiration tous les spectateurs ». Cette première représentation avait été donnée le dimanche. Le mardi et le jeudi suivants, la même comédie fut encore représentée « pour le contentement de tous ceux de la noblesse et du peuple, qui n'y avoient pas été la première fois » (1).

Impossible de découvrir, dans le répertoire des pièces à machines, celle à laquelle s'applique le titre donné, qui semble bien avoir été modifié, à moins qu'il ne soit question d'une œuvre écrite pour la circonstance, comme l'*Ulysse* de 1650 (2).

Comme le chroniqueur ne prend pas soin de nous dire que les interprètes en furent des seigneurs de la Cour, nous pensons qu'on fit appel aux Comédiens de M^lle^ d'Orléans, alors à Bruxelles. Ils jouaient à la Montagne Sainte-Elisabeth et avaient représenté successivement l'*Andromède* et la *Descente d'Orphée aux Enfers,* en 1661, puis l'année suivante la *Toyson d'Or,* preuve que le répertoire des « pièces à machines » leur était familier.

En 1664, il fut représenté au Palais « une belle comédie espagnole » pour l'anniversaire de la naissance de Sa Majesté. Puis, à l'occasion du carnaval et du mariage de l'Empereur avec la Sérénissime Infante Marguerite, la marquise de Caracène monta un grand ballet de Cour à entrées. La première exécution eut lieu le 19 février et le succès fut tel qu'il fallut le donner plusieurs fois. Le scénario de cette comédie-ballet nous a été conservé ; il s'intitule : *Pompeux ballet qui se fait en la grande Sale du Palais de Bruxelles, par ordre et le zèle de son excellence Madame la Marquise de Caracène, etc., et qu'elle consacre à l'heureuse conclusion du mariage d'entre le Très-Auguste Empereur Léopold et la Sérénissime Infante d'Espagne Marguerite d'Austriche,* etc. (3).

L'intrigue en est fort mince et de nul intérêt; elle sert uniquement à rattacher plusieurs ballets, dansés successivement par les Vents, les Dieux Marins, des Laboureurs, des Satyres, des Nymphes, le Dieu Momus qui paraît seul, les Héros et les Muses, qui se réunissent pour le grand ballet de parade final.

Tous ces personnages surgissent de terre, descendent du ciel ou sortent des eaux, grâce à une machinerie compliquée qui enchanta les

(1) *Relations Véritables,* 14 avril 1663

(2) Peut-être faut-il y voir *Le Triomphe de l'Amour,* pastorale chantée de Charles de Beys et La Guerre, créée au Louvre en présence de la Cour en 1655 et qui avait été reprise le 16 mars 1657 ? Hypothèse fragile, car cette pastorale ne comporte ni machines, ni ballets.

(3) Bruxelles, 1664 (?), in-4° de 11 pages. Analysé par VANDERSTRAETEN, t. II, p. 155. — Il existe deux éditions du libretto. (Cft FABER, op. cit., t. IV, p. 352).

spectateurs très friands de ce genre de divertissement. Les *Relations Véritables* emploient, pour parler de ces représentations, leurs expressions habituelles, qui tournent cette fois au dithyrambe exagéré (1).

L'inventeur et l'ordonnateur de ce ballet, qu'on fut unanime à trouver magnifique, fut Don Antonio de Cordona, lieutenant-général de la cavalerie, qui fut secondé par M^lle^ de Caracène, fille aînée de S. E. le Gouverneur-Général et par un grand nombre de dames et de seigneurs de la Cour. Tous rivalisèrent de luxe, et l'assemblée fut éblouie « de l'éclat, des richesses et de la beauté des dames qui s'y trouvèrent en grand nombre ».

Les années suivantes marquent un état de décadence complète. Les *Relations,* cette gazette que nous avons déjà citée à plusieurs reprises, ne font plus mention que de très rares représentations de comédies, dont elles omettent même de donner les titres (2). Rien jusqu'en 1670. L'année suivante, ce n'est même pas au Palais que la comtesse de Monterey, femme du nouveau Gouverneur Général, entend la comédie donnée le jour de sa fête patronale : « dans le couvent des dames chanoinesses de la fondation de Lalaing et de Berlaymont, les pensionnaires, qui sont la plupart des premières maisons du pays, représentèrent la *Vie de Sainte-Agnès*, accomodée au théâtre et dans les entr'actes douze de ces demoiselles dansèrent un ballet et toutes ensembles firent admirablement bien, de sorte que la comtesse en témoigna une satisfaction tout à fait grande ». L'année suivante, à la même date, ce sont les élèves du collège des PP. de la Compagnie de Jésus qui vinrent jouer sur la scène du Palais (3).

On était loin, comme on le voit, des pièces à grand spectacle données autrefois sur cette même scène!

Quant aux comédies jouées de temps à autre, le comte de Monterey en confie l'exécution aux comédiens qui repésentaient en ville et qui viennent jouer au Palais; le dimanche 6 et le lundi 7 novembre 1672, « une différente troupe de comédiens fit tout son possible de bien satisfaire la compagnie ». En février 1673, comédie encore, avec ballets en intermède,

(1) *Relations Véritables* du 23 février et du 1^er^ mars 1664.

(2) « Lundy Son Excellence ayant invité au Palais toutes les principales Dames de la Cour, il leur donna le divertissement de la Comédie, qui fut représentée par les Commédiens François, qui s'en acquitèrent avec toute la satisfaction possible de tout le monde : en suite de celà, on donna la collation qui fut fort magnifique, où on distribua grande quantité de confitures, les plus exquises, après celà suivit le bal qui dura jusques à quatre heures du matin. » (*Relations Véritables,* 6 mars 1669.)

(3) L'histoire du théâtre dans les collèges de la Compagnie de Jésus aux Pays-Bas montre que leurs représentations n'ont pas été sans influence sur le développement du goût théâtral dans nos provinces. (Cft l'étude du Baron de Béthune dans les *Mélanges Kurth,* t. II).

dansés « par les seigneurs masqués et les demoiselles de qualité ». Au carnaval de 1675, une comédie en espagnol.

Sous le gouvernement d'Alexandre Farnèse, il y eut quelques spectacles intéressants. C'est toujours au temps du carnaval que le Prince en donne le plaisir à sa Cour. En février 1681, c'est d'abord la comédie en espagnol, ensuite, le *Pastor fido* en italien, « avec tous les agréments du théâtre » (1).

Vers ce temps-là, l'opéra, très en vogue à Paris, remplace dans les goûts de la Cour et du public de Bruxelles la comédie et le ballet. En cette même année 1681, au mois de septembre, le Prince de Parme fit monter un autre opéra italien, *la Delaride ou les Chaines de l'Amour,* dont le titre a intrigué plusieurs historiens. Il n'est pas douteux que ce titre est le résultat d'une erreur du scribe qui a rédigé le compte-rendu des *Relations Véritables* (2). Ignorant sans doute la langue italienne ou ayant mal retenu le nom qu'on lui aura cité, il en a indiqué un autre, qui n'a aucun sens.

Nous aurons l'occasion d'insister sur les raisons qui nous engagent à rechercher dans le répertoire des théâtres vénitiens les œuvres italiennes jouées à Bruxelles au XVII[e] siècle : aussi sommes-nous persuadés que *La Delaride* énigmatique est l'*Adelaïde* de Pietro Dolfini, musique d'Antonio Sartorio, créée à Venise, au San Salvatore, en 1672.

La représentation sur la scène de la Galerie des Empereurs souleva mainte difficulté. Le rôle principal de la pièce, pour laquelle le maître de musique de la Chapelle Royale, Honoré d'Eve, semble avoir écrit un prologue, était très périlleux : il fallait une interprète de choix, et le comte Vignolini, chargé de l'organisation, ne parvenait pas à trouver une cantatrice qui osât s'y risquer. On fit enfin appel à Marie-Ernestine d'Eve, la fille d'Honoré, qui était alors en pension à Louvain. Après beaucoup de démarches, elle y consentit et commença l'étude de la partition. Son succès fut très grand : on ne lui ménagea ni les félicitations ni les applaudissements. Mais, lorsque son père réclama pour elle un cachet de 50 patacons, soit environ 125 francs, on poussa les hauts cris et on se refusa tout d'abord à les lui payer (3).

(1) *Relations Véritables,* 19 février 1681. Aux Archives Farnésiennes conservées à Parme, au Palazzo della Pilotta, M. Van der Essen a signalé un « Mémoire des habits que le tailleur Grimberghs a fait pour la comédie espagnole, le 29 de janvier 1681, commenceant par 2 habits et 2 manteaux d'Arlinquin, l'un pour Monseigneur Don Alessandre, fils de S. A , et l'autre pour Don Roque y Baron, son homme de chambre. Total : 1,700 florins. » (Carteggio Farnesiano : Casa Ducale, Fascicule intitulé Alessandro Farnese, 1681-1685).

(2) 27 août et 3 septembre 1681.

(3) Cft un article d'Ed. Vanderstraeten, « Marie-Ernestine d'Eve, prima dona de l'Opéra de Bruxelles en 1681. » (*Guide Musical,* 27 septembre 1887.) Vanderstraeten ne cite pas ses sources; nous n'avons pas trouvé le dossier d'archives qui paraît lui avoir servi.

JEAN VAN DE VELDE

VUES GÉNÉRALE DU PALAIS DE BRUXELLES

[illegible] seigneurs masqués et les demoiselles de qualité ». Au carnaval [illegible] une comédie en espagnol.

[illegible] d'Alexandre Farnèse, il y eut quelques [illegible] du carnaval que le Prince [illegible] le plaisir à sa Cour. En [illegible] 1681, [illegible] la comédie [illegible] espagnol, ensuite, le *Pastor fido* en italien, « avec tous les agréments du théâtre » (1).

Vers ce temps là, l'opéra, très en vogue à Paris, remplace dans les [illegible] la comédie et le ballet. En cette [illegible] le Prince de Parme fit [illegible] [illegible] d'une erreur [illegible] le compte-rendu des *Relations Véritables* (2), ignorant sans doute la langue italienne ou ayant mal [illegible] [illegible] en a indiqué un autre, qui n'a aucun sens.

[illegible] sur les raisons qui nous engagent à rechercher dans le répertoire des théâtres vénitiens les œuvres italiennes [illegible] sommes-nous persuadés que [illegible] de Pietro Dolfino, musique d'[illegible]

[illegible] sur la scène de la Galerie des Empereurs [illegible] de la pièce, pour laquelle le maître [illegible] Honoré d'Eve, semble avoir écrit un [illegible] : il fallait une interprète de choix, et le [illegible] de l'organisation, ne parvenait pas à trouver une [illegible]. On fit enfin appel à Marie-Ernestine d'Eve [illegible] à Louvain. Après beaucoup [illegible] l'étude de la partition [illegible] ne lui ménagea ni les félicitations ni les applaudissements. Mais, lorsque son père réclama pour elle un cachet de 50 [illegible] cons, soit [illegible] francs, on poussa les hauts cris et on se refusa [illegible] d'abord à les lui payer (3).

(1) [illegible]
[illegible] de chambre. Total : 1,700 florins. » (Carteggio Farnesiano : [illegible] Alessandro Farnese, 1681-1685).

(2) [illegible] août et 3 septembre 1681.

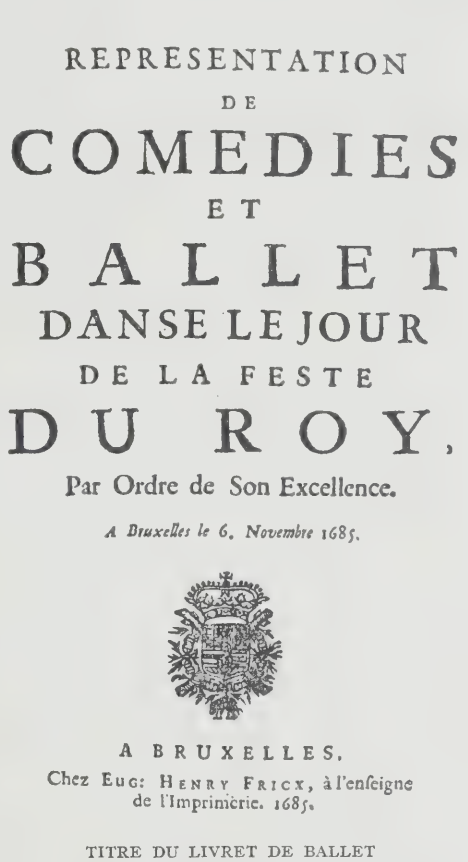
(3) [illegible] un article de M. Vanderstraeten [illegible] » (*Guide Musical*, 27 septembre 1887.) Vanderstraeten ne cite pas ses sources [illegible] pas trouvé le dossier d'archives qui paraît lui avoir servi.

CURIA BRABANTIA IN NOBILI ET POPULOSA URBE BRUXELLIS.

FORMA INTERIOR

Désormais le théâtre du Palais va devenir moins nécessaire aux fêtes de la Cour. En janvier 1682, J.-B. Petrucchi, « historien de S. M. », et P. Fariseau inaugurent leur salle de spectacles sur le Quai au Foin. Les représentations d'opéra qui s'y donnent durant le carnaval « sont l'unique divertissement de la noblesse ». La princesse d'Orange vient-elle à Bruxelles incognito, au mois de mai, c'est là qu'on lui offre le plaisir d'applaudir *Thésée*. En novembre, pour l'anniversaire du Roi, S. E. le Gouverneur Général « donna le divertissement à toute la Cour, de l'opéra de *Persée* sur le théâtre étably en cette ville », et le chroniqueur a soin d'ajouter « qu'il se fit ensuite au Palais un très magnifique festin ».

C'est au Quai au Foin que se donnèrent désormais tous les galas de la Cour : comme on le verra au chapitre spécialement consacré à cette scène lyrique, on y montera même des spectacles « par ordre », comme le 6 novembre 1685 : il nous en reste un livret de ballet, fort médiocre d'ailleurs (1).


REPRESENTATION
DE
COMEDIES
ET
BALLET
DANSE LE JOUR
DE LA FESTE
DU ROY,
Par Ordre de Son Excellence.
A Bruxelles le 6. Novembre 1685.
A BRUXELLES,
Chez Eug: Henry Fricx, à l'enseigne de l'Imprimerie. 1685.

TITRE DU LIVRET DE BALLET
(6 nov. 1685)

La situation resta telle jusqu'à l'arrivée de Maximilien-Emmanuel de Bavière, dernier Gouverneur Général des Pays-Bas nommé par le Roi d'Espagne. Ce prince fastueux, ami des arts et des lettres, amateur de théâtre, ne tarda pas à rendre à la Cour de Bruxelles son ancienne splendeur. Il avait hérité des goûts de sa mère Adélaïde pour les fêtes, les ballets et les pièces de théâtre. Chappuzeau rapporte qu'il dansait avec une grâce, un dégagement et une justesse, « dont ses maîtres ne pouvaient se louer assez » (2). Les préférences de Maximilien-Emmanuel pour les pièces françaises avaient encore été augmentées par l'influence de Villars, ambassadeur de France à Munich, qui lui donna le goût « des bals,

(1) Cft Vanderstraeten, t. II, p. 165. Le livret fut publié par Fricx. (Cft Faber, op. cit. t. IV, p. 352).
(2) Chappuzeau, *Relation*, p. 85.

concerts, festins, jeux, parties de chasses et spectacles » en même temps que le vernis de la galanterie française (1). Sa sœur Anne-Marie-Christine, qui avait épousé le Dauphin, aimait également le théâtre et ne manquait pas de tenir son frère au courant de ce qui se faisait de mieux à Paris (2).

Aussi, dès qu'il arriva à Bruxelles, le 26 mai 1692, Maximilien s'efforça-t-il de ramener les plaisirs au Palais et d'organiser son existence le mieux qu'il lui fut possible. L'Opéra du Quai au Foin était alors fermé. L'Electeur appela donc à ses frais une troupe complète. Le fait est attesté dans ses *Mémoires* par le Comte de Merode-Westerloo : « Vers ce temps-là, dit-il, l'Electeur fit venir de Paris, un opéra ; il était assez bon. Parmi la quantité de chanteuses et danseuses qui arrivèrent, la plupart assez jolies, il y avait deux nièces du joaillier du Dauphin, qu'il fit sortir d'un couvent où il les avaient élevées depuis la mort de leur père, son frère, qui l'avait laissé chargé de tous ses enfants. Ce joaillier jouait gros jeu avec l'Electeur, ce qui me le fit juger un émissaire (3) ».

Ce dernier trait, marquant la familiarité qui régnait entre le Prince et le directeur de la troupe d'opéra, indique bien que celle-ci ne joua que sur la scène du Palais et seulement devant la Cour.

« La résidence bruxelloise prend ainsi l'aspect de la plupart des cours allemandes au XVII[e] siècle, fascinées par l'éclat de Versailles. Malgré les soucis de la guerre et la débâcle financière, Maximilien-Emmanuel et son entourage multiplient les fêtes brillantes. Les nuits se passent en soupers, danses et pantomimes (4) ». Bientôt la Cour de Bruxelles rappela bien plus les résidences licencieuses et folâtres de Cassel et de Dresde que l'entourage noble et grave des Archiducs. C'est alors que Dancourt lui rendit visite : « Ayant fait un voyage à Dunkerque, pour y voir sa fille aînée qui y demeurait alors, il en prit occasion d'aller faire sa cour à l'Electeur de Bavière, qui se trouvoit à Bruxelles. Ce prince le reçut fort bien ; et après l'avoir retenu assez longtemps pour qu'il eut besoin d'une prolongation du congé qui lui avoit été donné, il le renvoya en lui faisant présent d'un diamant de 1,000 pistoles. Il ne le récompensa pas moins généreusement lorsque, étant venu à Paris, d'Ancourt fit un divertissement pour lui » (5). L'auteur

(1) *Mémoires du Maréchal de Villars,* publiés par le Marquis de Vogüé, Paris, 1884, t. I, pp. 60 et 88.

(2) Voyez Bonnassies, *La Comédie française,* p. 75. — Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV,* p 346.

(3) *Mémoires du Feld-Maréchal Comte de Merode-Westerloo,* t. I. p. 93.

(4) F. Van Kalken, *La Fin du régime espagnol aux Pays-Bas,* p. 132. Tout le passage est à lire (pp. 130 à 134) pour la connaissance du caractère de l'Electeur et celle de la vie mondaine à Bruxelles.

(5) *Avertissement du Théâtre de M. D'Ancourt,* Paris, 1760.

dramatique loua même, en des vers plus sensés qu'éloquents, les goûts de l'Electeur pour le théâtre :

> Tes peuples, du spectacle ainsi que toi charmés,
> Par ton exemple instruits, par ton goût animés,
> De tout ce qui te plaît sagement idolâtres,
> Ont élevé chez eux de superbes théâtres (1).

Plus tard, lorsqu'en 1694 l'Opéra du Quai au Foin est rouvert par Bombarda, Trésorier de S. A. E., Maximilien-Emmanuel s'empresse de lui prodiguer ses encouragements. Fréquemment la Cour assiste aux représentations : elle ne manque aucune « première » des opéras à succès, ou des tragédies, qui interrompent parfois le répertoire lyrique. Le 20 janvier 1695, Madame l'Electrice, accompagnée des dames de la Cour, alla voir *Amadis*. Le 24 janvier de l'année suivante, elle entend *Phaéton*, qu'on lui donnera encore le 4 mars, le 14 et le 28 octobre. Le 15 octobre, S. A. E. alla voir la tragédie de *Fèdre et Hyppolite* de Pradon. Le 8 novembre suivant, c'est la première de *Bellérophon*. Le 10 novembre 1697, la Cour assiste à la première de *Thésée* et, le 2 novembre 1698, à celle des *Quatre Saisons* (2). Le 19 novembre 1700, un courrier apporte-t-il la nouvelle de l'acceptation du testament de Charles II par Louis XIV, aussitôt l'Archevêque de Malines célèbre un *Te Deum* à Sainte-Gudule et, le soir, on joue solennellement l'opéra d'*Atys* au Grand-Théâtre. Car Maximilien-Emmanuel a encouragé Bombarda à ériger le Théâtre « sur la Monnaie » comme il l'avait soutenu pour la remise en activité de l'Opéra du Quai au Foin. Le 3 janvier 1704, à l'occasion de la prise d'Augsbourg, le Gouverneur de Bruxelles invite le Maréchal de Villeroi à un bal de gala donné pour lui au Grand-Théâtre. En 1705, le 11 novembre, jour anniversaire de l'Electeur, il y eut une représentation d'*Acis et Galathée*. « La salle, tendue de velours bleu, à grosses franges d'argent, remplie de précieux arbustes odoriférants et éclairée de mille bougies, offrait un aspect magnifique que rehaussait les étincelantes parures des dames et les riches uniformes des cavaliers » (3).

Quelques jours après, pour la fête du Roi Philippe V, une représentation d'*Alceste* mit tout Bruxelles en émoi; une seconde audition fut donnée lors de l'arrivée à Bruxelles de l'Archevêque de Cologne.

(1) *Œuvres de Dancourt*, 1760, t VII, p. 5. Ces vers sont de 1704. Cft Parfaict, *Histoire du Théâtre français*, T. XIV, p. 338.

(2) Lozano, *Journal des Cérémonies de la Cour de Bruxelles* (1692-1706). A. G. R. Fonds des cartulaires et manuscrits, reg. 923.

(3) Coremans, *Miscellanées*, p. 626.

Ce fut un des derniers galas de théâtre donné par Maximilien-Emmanuel. Au Carême de 1706, tandis qu'on exécutait pour la première fois, dans la Chapelle de la Cour, l'oratorio de Pietro Torri: *Les Vanités de ce Monde*, le prince se faisait sans doute d'amères réflexions et, songeant aux espérances et aux illusions de 1698, méditait avec regret sur le triste retour de ces vanités que décrivait la musique de son maître de chapelle!

Peu après son arrivée aux Pays-Bas, Maximilien-Emmanuel reprenait la tradition des représentations ordinaires et de gala sur la scène de la Galerie des Empereurs et sur celle de la Grande Salle. Lozano rapporte dans son *Journal,* à la date du 4 mars 1695 : « Au soir, environ les 6 heures, l'Envoyé de Florance eut son Audiance de Congé de Madame l'Electrice, où les Dames de Qualité s'y trouvèrent pour ausi féliciter S. A. E. sur le iour de sa neçance, et puis il y eut Comédie en Court sur le théâtre ordinaire, où ses Altezes Electorales se y trouvèrent avec tous les Dames et Seigneurs de la Cour (1) ». Le 22 décembre de la même année « au soir il y eut apartement de compliment et comédie en court ». Le 6 novembre 1696, « il y eut comédie française au Palais pour l'anniversaire de la naissance du Roy ». En 1697, le 25 octobre, jour de Sainte-Thérèse, S. A. Madame l'Electrice alla le soir à la Comédie Italienne et le 6 novembre, ainsi que chaque année, « il y eut comédie de *Scipion Affricquain,* pendant que l'on fit couler au peuple trois fontaines de vin » (2). Cette tragédie de Pradon, la dernière du rival de Racine, avait été créée à Paris le 22 février précédent: c'était donc une nouveauté.

L'année 1698 marque le début d'une ère de prospérité durant laquelle Maximilien-Emmanuel et sa Cour se livrèrent au plaisir et ne se privèrent d'aucun spectacle, surtout au temps du Carnaval. Fêtes et réjouissances se succèdent sans interruption (3).

Le baptême du Prince Electoral pousse les seigneurs à déployer un luxe extraordinaire; les marchands de nouveautés font de brillantes affaires. Tantôt l'Electeur, voulant se rendre populaire, va « tirer l'oiseau » avec ceux du Grand-Serment, dont il est nommé roi. Tantôt il organise une cavalcade des pensionnaires du collège des Jésuites, à l'occasion du retour de la paix (4). Des diplomates, des officiers et des aventuriers de toutes

(1) Lozano, *Journal,* etc , p. 22.

(2) Cft le *Journal* de Lozano, aux dates indiquées.

(3) Cft Docteur Coremans, *Miscellanées de l'Epoque de Maximilien-Emmanuel* (1692-1706). « Notice sur les Ephémérides de Herman de Voeller, secrétaire d'Etat de l'Allemagne et du Nord. » *(Bulletin de la Commission Royale d'Histoire,* IIe Série, 1845, t. XI, pp. 473 et ss.)

(4) La description de cette curieuse cavalcade classique a été imprimée par Martin de Bossuyt (1698).

MAXIMILIEN-EMMANUEL DE BAVIÈRE, COMTE PALATIN DU RHIN

GOUVERNEUR GÉNÉRAL DES PAYS-BAS

Ce fut un des derniers galas de théâtre donné par Maximilien-Emmanuel. [illegible] tandis qu'on exécutait pour la première fois, dans la [illegible] l'oratorio de Pietro Torri: *Les Vanités de ce Monde*. Le prince se disait sans doute d'amères réflexions et, songeant aux [illegible] aux désastres de 1698, méditait avec regret sur le triste [illegible] que décrivait la musique de son maître de chapelle!

[illegible] aux Pays-Bas. Maximilien-Emmanuel reprenait [illegible] représentations ordinaires et de gala sur la scène de la [illegible] des Empereurs et sur celle de la Grande Salle. Lozano rapporte [illegible] à la date du 4 mars 1695 : « Au soir, environ les 6 heures, [illegible] l'Electrice eut son Audience de Congé de Madame l'Electrice, [illegible] Dames de Qualité s'y trouverent pour aussi féliciter S. A. E. sur le [illegible] de sa régence, et puis il y eut Comedie en Court sur le théâtre ordi- [illegible] où ses Altesses Electorales se y trouverent avec tous les Dames [illegible]

MAXIMILIEN-EMMANUEL DE BAVIÈRE, COMTE PALATIN DU RHIN
GOUVERNEUR GÉNÉRAL DES PAYS-BAS

[illegible] la vue comédie française au Palais pour l'anniversaire de la naissance du [illegible] Roy » En 1697 le 25 octobre, jour de Sainte-Thérèse, S. A. Madame [illegible] Electrice alla de soir à la Comédie Italienne et le 6 novembre, ainsi que [illegible] on y joua une comédie de *Scipion Affricquain*, pendant que l'on [illegible] fontaines de vin » (2). Cette tragédie de Prado [illegible] de Racine, avait été créée à Paris le 22 février précédent [illegible]

[illegible] marque le début d'une ère de prospérité durant laquelle [illegible] Emmanuel et sa Cour se livrèrent au plaisir et ne se privèrent [illegible] spectacle surtout au temps du Carnaval. Fêtes et réjouissances se [illegible] sans interruption (3).

Le baptême du Prince Electoral pousse les seigneurs à déployer un [illegible] extraordinaire; les marchands de nouveautés font de brillantes affaires. [illegible] Electeur, voulant se rendre populaire, va « tirer l'oiseau » avec [illegible] du Grand-Serment, dont il est nommé roi. Tantôt il organise une [illegible] des pensionnaires du collège des Jésuites, à l'occasion du retour [illegible] (4). Des diplomates, des officiers et des aventuriers de toutes

(1) Lozano, *Journal*, etc., p. 22.

(2) [illegible] le *Journal* de Lozano, aux dates indiquées.

(3) Cf. Docteur Cornelissen, *Miscellanées de l'Epoque de Maximilien-Emmanuel* (1692-170[illegible] « Notice sur les Ephémérides de Herman de Voeller, secrétaire d'Etat de l'Allemagne et du Nord [illegible] *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, IIe Série, 1845, t. XI, pp. 473 et ss.)

(4) La description de cette curieuse cavalcade classique a été imprimée par Martin de Bossuyt (1668).

MAXIMILIANVS EMANVEL V. B. B. S. P. D. C. PAL. RHENI S. R. I. ARCHIDAPIF. & ELECTOR
MAXIMILIANUS
EMANUEL

nations, se donnaient rendez-vous dans les salons du Gouverneur Général. Les entretiens politiques et militaires s'y mêlaient de propos sur la danse et les toilettes, dont tout le monde était féru. Ces étrangers rivalisaient de faste avec la haute société bruxelloise, et l'Electeur n'hésitait pas, pour éblouir ses hôtes, à se montrer le plus libéral de tous.

Lozano, dans son *Journal des Cérémonies de la Cour de Bruxelles*, ne se fait pas faute de détailler, avec un naïf orgueil, les fêtes somptueuses qui se donnent au Palais : le 21 décembre 1704, « sur un dimanche, vers les 6 heures du soir, il y eut en Cour grande assemblée des Seigneurs, Ministres et Dames auxquels S. A. E. leur donna le divertissement d'un Concert de Musicque et de la Comédie; ils furent ensuite traictez à un souppé magnifique; après il y eu un bal qui dura fort avant dans la nuit, pendant que le Palais estoit tout illuminé de flambeaux de cire blanche et que l'on fit couler au peuple des fontaines de vin rouge et blanc » (1).

L'Electeur avait rétabli les bals de Cour, et jamais ils ne furent plus brillants. Les « masques » prenaient pour thème des scènes historiques : l'entrée de l'Empereur Louis le Bavarois à Rome, à la tête de ses troupes, ou bien ce même Empereur accompagnant, sur les marches du trône d'Occident, son prisonnier l'anti-Empereur Frédéric le Bel (2). Puis c'était le Grand Electeur Maximilien, le vainqueur de la Montagne Blanche, accompagné du glorieux Tilly, ce héros bruxellois, et entouré de toute sa Cour. Parfois on choisissait pour les bals masqués des sujets plus nationaux: couronnement de Godefroid de Bouillon comme roi de Jérusalem ou de Baudouin de Flandres comme empereur d'Orient; proclamation de Charles-Quint, comme duc de Brabant, ou d'Isabelle comme « Roi » du Grand-Serment!

Ces bals étaient fréquentés par un nombre considérable de personnes : il suffisait pour y être admis de porter le masque; mais, selon les mœurs du temps, il y avait une salle de danse réservée à la noblesse authentique. Cette magnificence de Maximilien-Emmanuel se prolongea jusqu'en 1706. Les bals de la Cour furent encore cette année-là d'une richesse inouïe (3).

Les grands seigneurs imitent son exemple. Dans les hôtels de la noblesse, les fêtes se succèdent sans interruption. Le Carnaval de 1700 se termine le 28 février, par une réception chez le prince de Berghes, gouverneur de Bruxelles, pour laquelle il tenta, non sans quelque succès

(1) Lozano, *Journal*, p. 83.

(2) Coremans, *Miscellanées*, pp. 521-522.

(3) Ibidem, pp. 624 et 630. Cft aussi Lozano, *Journal*, 21 décembre 1704, 5 décembre 1705, 3 février 1706 et *passim*.

de lutter avec la Cour. Il en fut ainsi plusieurs années durant. Les fêtes religieuses et civiles se suivent, pompeuses et fréquentes. Chasses princières, bals et banquets donnent à tout le monde l'illusion de la joie et de la prospérité. Mais, en réalité, ces plaisirs empêchaient de sentir la sourde irritation du peuple. Les malheurs étaient proches. La bataille de Ramillies allait obliger l'Electeur à quitter Bruxelles. Le reste de son séjour aux Pays-Bas ne sera plus qu'une longue suite de difficultés, qui marquèrent la fin lamentable du régime espagnol dans les Pays-Bas. La Cour de Bruxelles et son théâtre devront attendre le gouvernement de Charles de Lorraine pour retrouver leur luxe et leur animation (1). C'en est fait pour longtemps des grandes pièces à machines, des ballets à entrées, des bals et des joyeuses mascarades!

(1) Dans le numéro du 29 mars 1715, les *Relations Véritables* insérèrent l'avertissement suivant : « L'on fait savoir à un chacun qu'il y a beaucoup de Décorations et autres machines de Théâtre à vendre à raisonnable prix ; ceux qui souhaiteront de les voir, n'ont qu'à s'adresser au S[r] Dudart, Maître du Jeu de Paume de la Cour, à Brusselle. »

LES PREMIÈRES SALLES DE SPECTACLE

LE JEU DE PAUME DU FOSSÉ-AUX-LOUPS

LE THÉATRE DE LA MONTAGNE SAINTE-ÉLISABETH

Bruxelles a connu très tôt les représentations données par les « comédiens de campagne », qui ne manquaient pas de s'arrêter dans la capitale des Pays-Bas espagnols, quand ils en parcouraient les provinces : on signale leur passage à Gand dès 1598 et à Mons dès l'année suivante. Une ville de Cour, riche et peuplée, devait leur assurer plus de profits que les villes de province, dont ces comédiens faisaient en France le but habituel de leurs courses vagabondes.

Où jouaient-ils à Bruxelles ? De quels locaux disposaient-ils ? Tout d'abord, on semble avoir mis à leur disposition une des grandes salles de l'Hôtel de Ville, comme cela se pratiquait à Gand. Une Résolution du Magistrat, en date du 17 septembre 1625, autorise des comédiens à répéter dans la salle de l'Ecole des Escrimeurs. Ce lieu de réunion de la Gilde de Saint-Michel était situé à l'Hôtel de Ville, à l'étage de l'aile postérieure. La scène rudimentaire érigée par ces comédiens fut démolie par ordre en 1627. Plusieurs contrats de troupes flamandes (1) stipulent que les représentations se donneront « opt stadhuis » ; il doit en avoir été de même pour les « compagnies françaises ». Ce premier local étant venu à faire défaut, il fallut s'accommoder, comme on le faisait ailleurs, d'un jeu de paume.

Lorsque le chariot comique s'arrêtait dans la ville, il n'avait d'autre

(1) Voir le chapitre suivant.

ressource que de chercher quelque hôtellerie, sise au centre de la cité et voisine d'un de ces jeux de paume, alors nombreux dans les grandes villes. C'est sans doute parce qu'ils y trouvaient l'avantage de la situation que les comédiens avaient élu l'hôtellerie nommée « Malines » et celle de la « Grande Carpe », sur le Gracht ou Fossé-aux-Loups, non loin du jeu de paume situé dans la même rue.

Vers 1650, un brasseur bruxellois, Jean Vander Elst, conçut l'idée de construire sur la Montagne Sainte-Elisabeth une salle de spectacle permanente. Jeu de paume et théâtre furent, pendant presque tout le XVII[e] siècle, les locaux qui servirent aux « comédiens de campagne ». Esquissons-en l'état civil.

Le jeu de paume était très en faveur au XVII[e] siècle : dans chaque ville, il y avait plusieurs « tripots » (1) à la disposition des amateurs. En 1588, le prince de Parme en fait construire un au Borgendael(2). Il est fait mention d'un « jeu de paume du prince d'Orange » (3) en 1666, et d'un autre « caetspel » derrière l'Hôtel de Tour-et-Tassis, en 1668 (4). Enfin il en existait un au « Gracht », le Fossé-aux-Loups. C'est ce dernier qui nous intéresse : des recherches dans les archives du Greffe scabinal, contrôlées sur les plans cadastraux, permettent d'en identifier la situation avec celle occupée récemment encore par l'Hôtel de la Poste, actuellement par une banque, rue du Fossé-aux-Loups.

Le 13 décembre 1649, par devant les Echevins de la Ville, Guillaume van Nyversele, comme tuteur et au nom de Jean-Baptiste van Nyversele, constitue une rente annuelle de 62 florins 10 sols, au denier seize, au profit de M[lle] Marie van Nyversele, avec hypothèque sur « certain bien avec les bâtiments élevés dessus, un jeu de paume (caetspele) et les autres dépendances», le tout situé sur le « Wolffsgracht » entre les biens de Maître Nicolas Vits, du côté du Cloître des Augustins, et ceux de la veuve et des héritiers de Philippe de Hertoge, du côté de la rue d'Argent (5).

Jean-Baptiste van Nyversele et sa femme Jacqueline de Witte vendirent cette propriété, moyennant la somme de 13,000 florins, plus une rente de 400 florins, à Adrien Aubertin et à son épouse Suzanne Sanders, qui en étaient déjà locataires (6) et qui eurent de fréquents rapports avec

(1) « Tripot » a signifié jadis « manège ». Au XVII[e] siècle, ce mot désigne un enclos pour le jeu de paume ; c'est avec ce sens qu'on le rencontre dans les auteurs du temps.

(2) Henne et Wauters, *Histoire de la Ville de Bruxelles*, t. III, p. 350. — Cft A.G.R. Conseil des Finances (Cour brûlée), liasse 118.

(3) N. G. B. Liasse 253 (2 mai 1666).

(4) Henne et Wauters, loc. cit , t. III, p. 398.

(5) A. G. R. Greffe scabinal de Bruxelles, Wyckboek n° 30, première partie, acte n° 14.

(6) Le bail avait été passé le 10 avril 1647. N. G. B., reg. n° 211, minutes du notaire J. de Bleser.

les comédiens. Cette vente se fit le 19 juillet 1664 (1). Après 1700, le bien passa aux mains de Julien Dellano Velasco, commissaire ordinaire à l'inspection de l'artillerie de Sa Majesté, dont les héritiers le cédèrent à leur tour, le 17 mai 1714, à la veuve de Judocus van Schoonendonck (2). Les enfants de celle-ci ne conservèrent pas le jeu de paume : le 16 octobre 1732, il était acquis par Dame Marie-Josèphe Bourgeois (3). D'ailleurs, à cette date, le terrain du jeu avait été partiellement vendu à Philippe Bollaert, seigneur d'Opsacq, qui en avait fait un jeu de boule, tandis que sur le reste du terrain deux petites chambres avaient été construites. La famille Bourgeois, en 1749, racheta le tout et reconstitua le bien. Mais dès lors il ne nous intéresse plus de suivre ses destinées.

Cette propriété comportait au XVII[e] siècle un vaste terrain, sur lequel s'élevaient plusieurs bâtiments. Le jeu de paume était au centre du jardin, de telle façon qu'il se trouvait isolé. A front de rue, s'ouvrait la maison, qui servit longtemps de boulangerie (4). Le jeu de paume pouvait être loué aux comédiens indépendamment des autres parties du logis, dans lesquelles ils n'avaient accès à aucun moment. Les baux sont très explicites à ce sujet.

Une fois en possession du jeu de paume, la troupe n'avait pas encore à sa disposition un local digne du nom de théâtre. On sait comment les choses se passèrent à Paris lorsque Molière installa sa troupe au jeu de paume de la Croix-Noire, quai Saint-Paul, ou lorsque Mondory aménagea pour la sienne le jeu de paume du Marais, rue Vieille-du-Temple (5). Pour Bruxelles on possède des renseignements précis, grâce aux contrats passés par les comédiens avec leurs charpentiers. Nous avons retrouvé celui du 7 décembre 1651, conclu entre les comédiens du Prince d'Orange et François Drion, « maître charpentier de son style » (6), celui du 27 novembre 1652 intervenu entre la même troupe et Jacques Puttaert (7), celui du 24 novembre 1678 passé entre Denis de Nanteuil, chef de la compagnie des « Comédiens de la Reyne de Françe » et Henderick van den Rym, également charpentier (8) et enfin celui du 14 octobre 1680, signé par les comédiens de S. A. le Duc de Hanovre et François

(1) Wyckboek n° 30, acte n° 105.
(2) Ibidem, acte n° 453 et aussi Greffe scabinal, reg. 1314, p. 5380.
(3) Acte passé devant le notaire Baugniet. (N. G. B. Liasse 3867.)
(4) Aubertin loue ce bâtiment à un boulanger du nom de Meertens, (N. G. B. Liasse 2183, acte du 3 novembre 1676.)
(5) Voyez Germain Bapst, *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, pp. 168-169.
(6) N. G. B. Liasse 1942.
(7) Ibidem. Liasse 1943
(8) N. G. B. Liasse 226, minutes du notaire Appelmans.

Timmermans (1). Faber en avait publié un cinquième, signé le 7 janvier 1662 par les Comédiens de M^lle^ d'Orléans (2).

Ce jeu de paume, comme tous ceux de l'époque, était de forme rectangulaire, large d'environ dix à onze mètres (trente-cinq pieds) et long de trente (cent pieds). C'est dans cet espace que le charpentier devait aménager la salle et la scène ; un toit, établi à 5^m^40 du sol, était soutenu par des colonnes, dont les intervalles étaient tout d'abord fermés avec des planches, de façon à clore la salle.

Le « théâtre » proprement dit, — ce que nous nommons aujourd'hui la scène — occupait le fond sur toute la largeur et sur une profondeur de trente-deux pieds (9^m^60), soit environ le tiers de la longueur totale. L'ouverture au rideau n'était que de dix-sept pieds (5^m^10) et le « plateau » allait en se retrécissant, de manière à ne laisser entre les portants du fond qu'un espace de sept pieds, soit deux mètres dix. Encore ce fond était-il occupé, entre les derniers portants et le mur, par un second petit théâtre, nommé dans les contrats « théâtre de Jupiter », dont le plancher était à trappes, pour permettre aux apparitions de surgir dans ce « guignol ».

Parfois le théâtre était à deux étages et constituait un reste curieux des mises en scènes du moyen âge : « Un téâtre avec un petit téaltre au dessus », dit le contrat de 1651 ; « trois téâtres, un embas et deux aultres téâtres dessus » précise celui de 1662. A l'avant-plan de la scène, un « fossé », profond de trente à quarante centimètres, permettait de loger la rampe, constituée par une planche percée de trous pour y ficher les chandelles, et pouvant s'abaisser ou se lever selon les nécessités de l'éclairage. Le plancher de la scène était en pente, vers la rampe, avec une différence de niveau de cinquante centimètres à peu près entre le fond et l'avant-plan.

Les décors étaient formés de portants symétriques, placés sur sept plans différents éloignés de quatre pieds l'un de l'autre. Chaque plan de décors débordant le précédent, l'ensemble des sept plans formait une perspective très fuyante jusqu'à la « petite perspective » du fond. Chaque portant était large de quatre pieds (1^m^20) ; c'était un châssis de bois sur lequel on tendait la toile peinte ; on attachait, en les adossant, deux châssis de décors différents à chaque mât, de telle sorte qu'une simple rotation du mât faisait apparaître le second décor : c'est l'origine des changements à vue. Dans les coulisses, des deux côtés du théâtre, il y avait des loges pour les acteurs, au nombre de six ou huit, en deux étages.

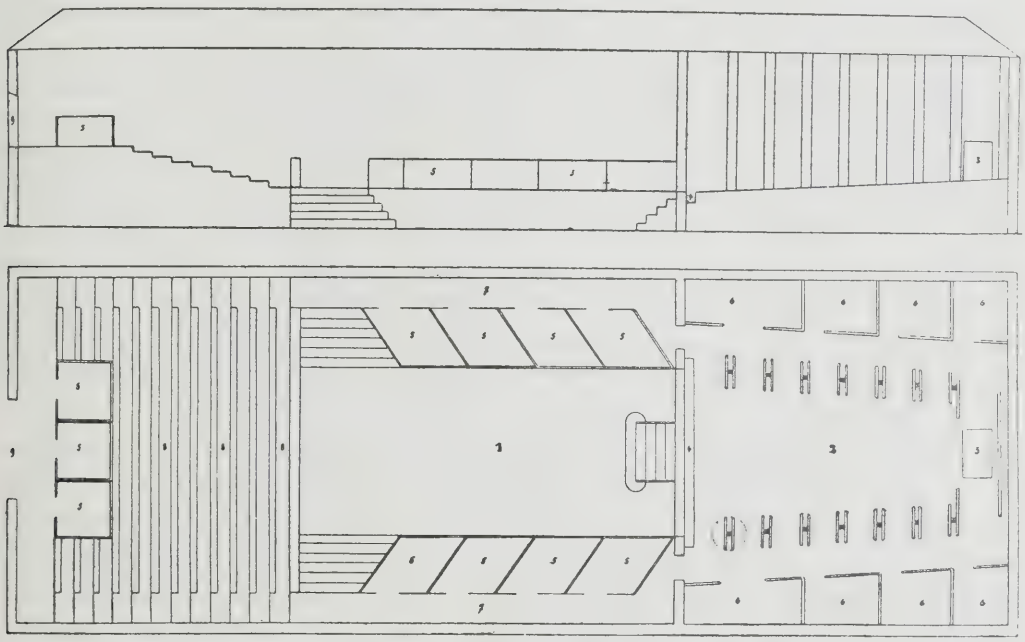
Il est certain que des places étaient réservées sur la scène aux spectateurs de marque, car un escalier de cinq marches permettait de monter

(1) Ibidem. Liasse 2184. Il y est joint une pièce curieuse que nous reproduisons.
(2) Il est perdu dans les annexes du 4^e^ volume de son *H. du T. F. en B.*, p. 225.

du parquet sur le plateau. La salle comportait trois parties essentielles : les loges, l'amphithéâtre et le parquet, les deux derniers séparés par une barrière.

Le parquet avait la largeur de l'ouverture de la scène, soit 17 pieds; il était en contre-bas, c'est-à-dire que le plancher en était à quatre pieds (1m20) sous le niveau de la scène à l'avant-plan ; comme on s'y tenait debout, le regard était donc à la hauteur voulue.

Des deux côtés du parquet, étaient placées les loges, huit à dix en tout : chacune avait une petite porte, elle était couverte et garnie de bancs;



RECONSTITUTION, EN COUPE ET EN PLAN, DU THÉATRE DU GRACHT, D'APRÈS LES CONTRATS DE L'ÉPOQUE.

1. Parquet. — 2. Plateau de la scène. — 3. « Théâtre de Jupiter ». — 4. Rampe. — 5. Loges pour le public. 6. Loges d'artistes. — 7. Couloirs. — 8. Amphithéâtre à gradins. — 9. Porte d'entrée.

(Plan établi avec le concours de M. Paul Saintenoy, architecte de S. M. le Roi.)

une grille mobile, sur le devant, permettait aux dames de la noblesse, auxquelles ces places étaient réservées, de se dissimuler aux regards du parterre; quant aux séparations entre les loges, elles étaient rudimentaires et ressemblaient à peu près à des bat-flanc d'écurie. Des allées contournaient l'amphithéâtre et donnaient accès aux loges et au parquet.

L'amphithéâtre occupait le fond; il était garni de bancs en gradins et répondait ainsi à nos galeries ou aux balcons de nos théâtres. Enfin, dans le fond de l'amphithéâtre, il y avait encore trois ou quatre loges. Derrière

celles-ci s'ouvrait l'entrée de la salle : il fallait y établir des barrières pour contenir la foule et empêcher les gens d'entrer sans payer. L'amphithéâtre était parfois divisé en deux, de façon à réserver aux laquais une place séparée du reste des spectateurs (1).

Dans certains cas, les acteurs stipulaient que la scène devait être munie des trappes nécessaires à la représentation des « pièces à machines », comme l'*Orphée* de Chapoton, l'*Andromède* ou la *Toison d'Or* de Corneille. Parfois aussi, devant la scène, de plein pied avec le parquet et situé comme l'orchestre de nos théâtres, il y avait un espace réservé aux acteurs, sans communication avec les loges ou le parterre et pourvu d'une porte qui y donnait accès des coulisses : c'est ce que le contrat de 1652 nomme « l'antethéâtre » (2).

La construction d'un théâtre ainsi compris et l'aménagement de la salle coûtait souvent fort cher aux comédiens : en 1651, ils payent 350 florins, dont 150 à la commande et le reste un mois après l'ouverture; l'année suivante ils ont voulu faire mieux encore, ce qui leur occasionne une dépense de 825 florins; en 1662 on leur demande 360 florins, outre les arrhes; en 1678 le prix fixé est de 75 patacons; enfin en 1680 l'installation coûta 90 patacons. Il est vrai qu'ils exigeaient un travail soigné et rapide : en dix ou quinze jours tout devait être prêt; de plus, à la fin de la saison, le charpentier était tenu de démolir ce qu'il avait érigé et de remettre les lieux en leur état primitif.

Le personnel des troupes de comédiens était parfois nombreux. Dans une requête adressée le 17 juillet 1651 aux échevins de la « Keure » par les Comédiens du Prince d'Orange qui demandent à pouvoir jouer à Gand, il est dit que la troupe se compose de vingt acteurs et actrices, accompagnés de leurs serviteurs. Il ressort de cette pièce, conservée aux Archives Communales de Gand, qu'à Bruxelles, comme à Gand et à Anvers, il n'y avait que deux espèces de places : à l'amphithéâtre on payait trois escalins (1 fr. 65) et un escalin (0 fr. 55) au parterre (3). Il est probable que les loges, réservées à la noblesse, se payaient beaucoup plus cher, mais étaient considérées comme inaccessibles au public bourgeois. A la même époque on payait à Paris dix sols aux galeries et cinq sols au parterre (4).

Par habitude, les comédiens gardèrent une prédilection pour le jeu de paume du Fossé-aux-Loups et ils continuèrent à y jouer, longtemps après

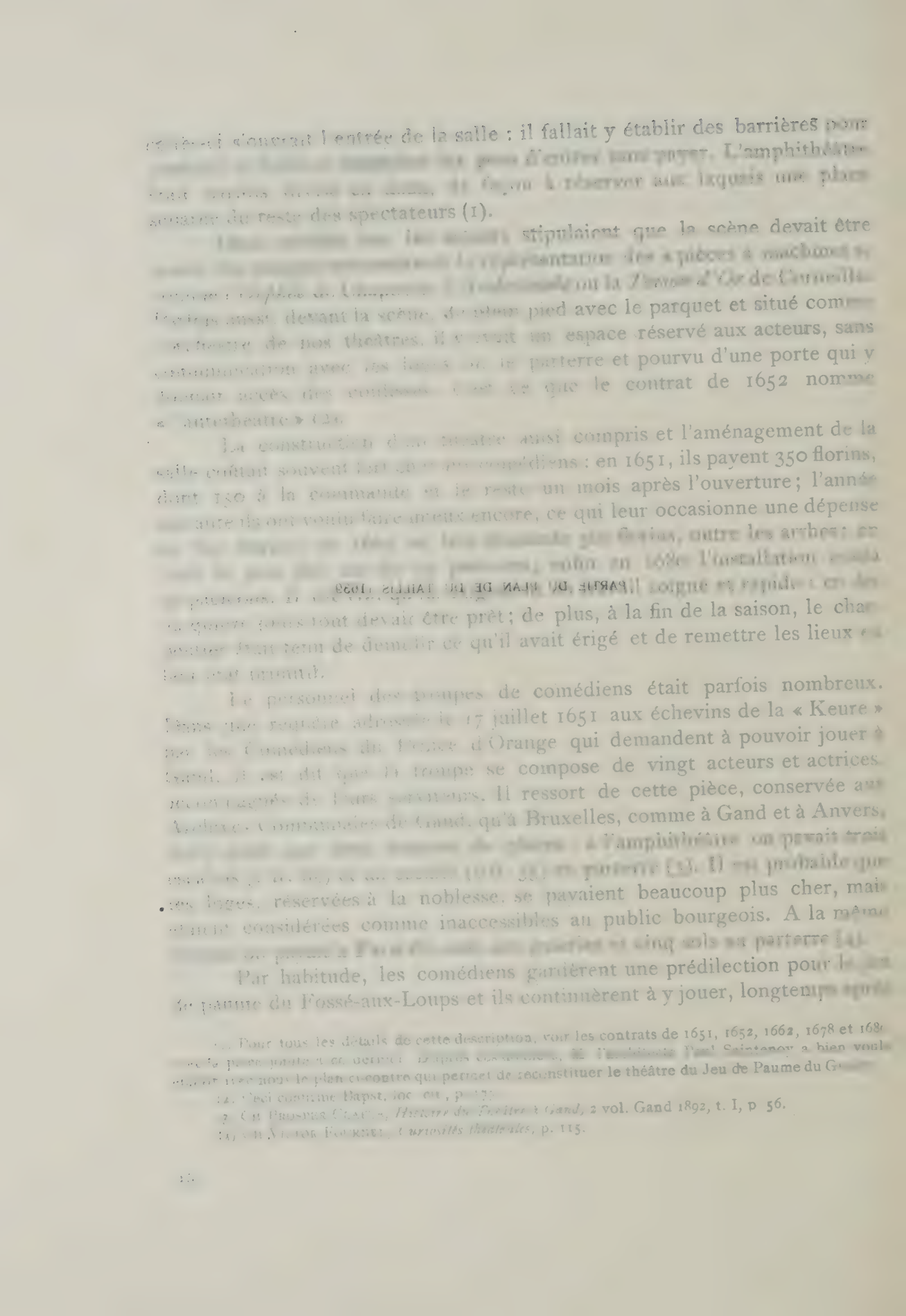
(1) Pour tous les détails de cette description, voir les contrats de 1651, 1652, 1662, 1678 et 1680, avec la pièce jointe à ce dernier. D'après ces données, M. l'architecte Paul Saintenoy a bien voulu établir avec nous le plan ci-contre qui permet de reconstituer le théâtre du Jeu de Paume du Gracht.

(2) Ceci confirme Bapst, loc. cit., p. 173.

(3) Cft Prosper Claeys, *Histoire du Théâtre à Gand*, 2 vol. Gand 1892, t. I, p 56.

(4) Cft Victor Fournel, *Curiosités théâtrales*, p. 115.

PARTIE DU PLAN DE DU TAILLIS (1639)



[illegible] l'entrée de la salle : il fallait y établir des barrières [illegible] [illegible] L'amphithéâtre [illegible] [illegible] à réserver aux laquais une place [illegible] du reste des spectateurs (1).

[illegible] stipulaient que la scène devait être [illegible] [illegible] ou la *Toison d'Or* de Corneille [illegible] [illegible] pied avec le parquet et situé comme [illegible] devant la scène [illegible] espace réservé aux acteurs, sans [illegible] de nos théâtres [illegible] parterre et pourvu d'une porte qui y [illegible] que le contrat de 1652 nomme « [illegible] » (2).

La construction [illegible] aussi compris et l'aménagement de la salle [illegible] comédiens : en 1651, ils payent 350 florins, dont [illegible] à la commande [illegible] un mois après l'ouverture ; l'année [illegible] encore, ce qui leur occasionne une dépense [illegible] [illegible] [illegible] tout devait être prêt ; de plus, à la fin de la saison, le char[illegible] [illegible] de démolir ce qu'il avait érigé et de remettre les lieux [illegible] [illegible].

Le personnel des troupes de comédiens était parfois nombreux. [illegible] 17 juillet 1651 aux échevins de la « Keure » [illegible] d'Orange qui demandent à pouvoir jouer à [illegible] se compose de vingt acteurs et actrices [illegible] Il ressort de cette pièce, conservée aux [illegible] de Gand, qu'à Bruxelles, comme à Gand et à Anvers, [illegible] [illegible] les loges, réservées à la noblesse, se payaient beaucoup plus cher, mais [illegible] considérées comme inaccessibles au public bourgeois. A la même [illegible] [illegible].

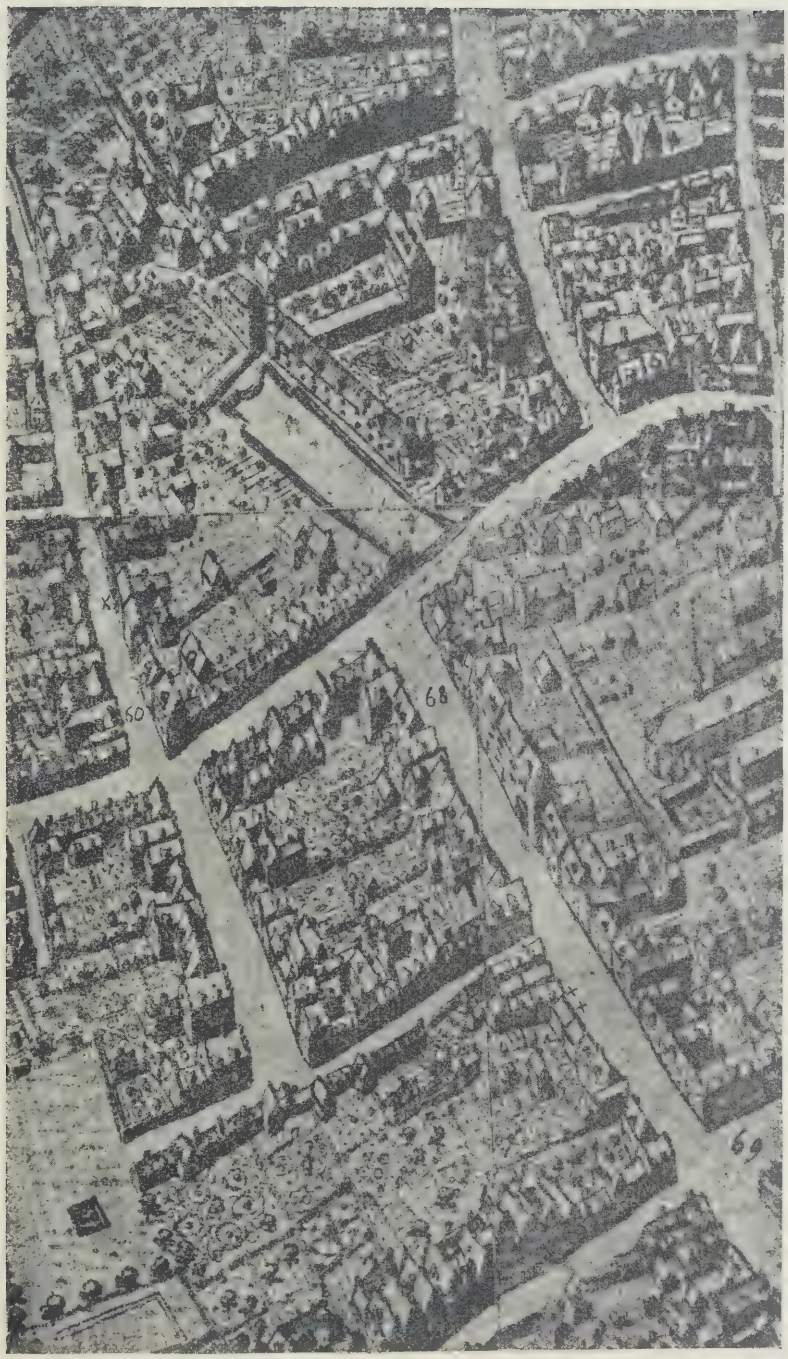
Par habitude, les comédiens gardèrent une prédilection pour le [illegible] paume du Fossé-aux-Loups et ils continuèrent à y jouer, longtemps [illegible]

(1) Pour tous les détails de cette description, voir les contrats de 1651, 1652, 1662, 1678 et 168[illegible] [illegible] [illegible] bien voulu [illegible] le plan ci-contre qui permet de reconstituer le théâtre du Jeu de Paume du G[illegible]

(2) Ceci confirme Bapst, loc. cit., p. [illegible]

(3) Cf. Prosper Cl[illegible], *Histoire du Théâtre à Gand*, 2 vol. Gand 1892, t. I, p. 56.

(4) Cf. Victor Fournel, *Curiosités théâtrales*, p. 115.


68
69

qu'une salle de théâtre eut été construite non loin de là, au bas de la Montagne Sainte-Elisabeth.

A la longue, l'habitude s'en perdit; la construction d'autres salles rendit le jeu de paume à sa destination première et quand, en 1727, Jacques Van Schoonendonck y éleva un théâtre, le souvenir même des représentations de jadis était effacé. Il ne put maintenir l'octroi qu'il avait obtenu par surprise, en opposition avec celui du Grand-Théâtre et force lui fut de louer la salle à des compagnies bourgeoises et à des montreurs de marionnettes (1). Enfin le jeu de paume lui-même disparut et on n'entendit plus parler d'une salle de spectacles sur le Gracht.

Nous disposons de moins de données en ce qui concerne le Théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth, et c'est très regrettable, car il fut, à vrai dire, la première salle fixe que posséda Bruxelles.

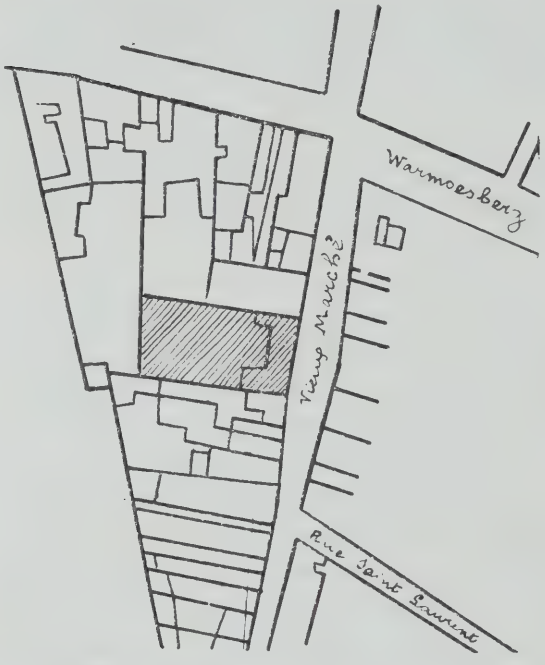
Les pièces les plus anciennes qui s'y rapportent datent de 1652 : le 13 avril, les « Comédiens du Prince d'Orange » louent, pour la première fois, à Jean Van der Elst, brasseur à Bruxelles, son théâtre situé sur la Montagne Sainte-Elisabeth. Depuis deux ans ils jouaient au Gracht : c'est apparemment que la « Comediehuys » n'existait pas encore. Nous verrons dans le chapitre consacré aux « bandes » de « comédiens de campagne » quels furent les démêlés et les procès qui divisèrent, puis rapprochèrent la troupe de Philandre et le propriétaire du théâtre, au cours des années 1652 et 1653.

Le 1er avril 1654, Jean Van der Elst, fils de Lambrecht Van der Elst et d'Anna van Ophem, constitue une rente de cinquante florins au profit du sieur Jacques de Condé et de sa femme, hypothéquée sur une propriété sise au « Warmoesbroeck » au bas de la Montagne Sainte-Elisabeth. Le registre du Greffe Scabinal ajoute que « het Comediehuys » y est construite, ainsi qu'il est dit dans la lettre scabinale qui sert de contrat. Malheureusement les archives de la ville antérieures à 1695 ont été détruites; il ne subsiste rien des dossiers du Greffe se rapportant aux procès plaidés devant le Magistrat ni des lettres échevinales constatant les transactions faites devant la même juridiction. Il est donc impossible, d'après les documents que nous possédons, de se faire une idée de la disposition des lieux, de la grandeur du théâtre et de l'état de la scène.

Nous savons seulement que cette salle était située dans la rue dite aujourd'hui « rue des Comédiens » et qui se nommait alors le Vieux Marché et plus anciennement le Fossé au Sable (2). Elle était attenante à la « Pauvre Ecole » et aux biens de la Chapelle de Sainte-Gudule. La bâtisse

(1) Voyez Faber, loc. cit., t. I, p. 110
(2) Henne et Wauters, t. III, p. 565.

devait comporter deux maisons séparées par une cour et entourées d'un jardin. En 1655, le brasseur Nicolas Van der Borcht autorise les Comédiens de la Reine de Suède, qui sont locataires du théâtre, « à faire faire à leurs fraiz et despens une fenestre dans leurs loges sur le Théâtre pour avoir la lumière de la place au jardin du dit premier comparant » (1). Le théâtre était situé dans la maison de fond, ainsi qu'il résulte d'un passage de l'acte passé le 24 janvier 1670 pardevant le notaire P. Van Nyversele(2). A cette date, la « Maison des Comédiens » est cédée par les héritiers Van der Elst à Martin Van den Nesse, ancien doyen de la Corporation des Brasseurs, qui avait épousé Anna Van der Elst; les autres héritiers lui firent cession de leurs droits sur cet immeuble.



PARTIE D'UN ANCIEN PLAN CADASTRAL DU XVII[e] SIÈCLE APPARTENANT AUX ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES.

Le Vieux Marché est actuellement la rue des Comédiens. La partie hachurée, occupée aujourd'hui par l'immeuble portant le N° 25, est l'emplacement du Théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth.

Un acte notarial de 1685 nous apprend qu'on ne jouait pas seulement en français à la Montagne Sainte-Elisabeth; des troupes y donnèrent l'opéra flamand; en décembre 1691, Martin Van den Nesse loue son théâtre, pour une saison, à une troupe de « Nederduitsche Hollantsche Comedianten » (3).

Mais durant ces années, Bombarda a monopolisé l'exploitation du théâtre à Bruxelles. Non content d'exploiter avec Fiocco l'Opéra du Quai au Foin, il loue encore à Martin Van den Nesse son local, à dater de Pâques 1695 jusqu'au Grand Carnaval 1697, pour y donner la comédie (4).

Le 17 mai 1697, la veuve de Martin Van den Nesse cède, avec d'autres maisons, la « Comediehuys » à son fils Nicolas et, pour éviter une

(1) N. G. B. Liasse 1637. Cft FABER, loc. cit., t. III, p. 346.

(2) N. G. B. Liasse 2128.

(3) N. G. B. Liasse 643, acte du 11 octobre 1685 et N. G. B. Liasse 263, acte du 14 déc. 1691, minutes des notaires Paon et De Bruyn.

(4) N. G. B. Liasse 267, acte du 21 mai 1695 et liasse 268, acte du 7 août 1696, minutes du notaire De Bruyn.

contestation du fait que tous les titres de propriété avaient disparu dans le bombardement de 1695, elle pria dame Jacqueline Van der Elst, béguine, fille unique de Jean Van der Elst, d'attester les droits de propriété de feu son mari et les siens (1).

Mais à cette date il est certain qu'on ne jouait plus la comédie à la Montagne Sainte-Elisabeth. Dans un relevé des impôts sur les loyers, fait par ordre des Etats du Brabant en 1699, « het Comediehuys », appartenant au brasseur Van den Nesse, est portée pour un loyer de 240 guldens et pour une taxe de 0, parce qu'elle est vide (2).

Un dernier acte se rapportant à cette maison et daté du 26 juin 1721, nous apprend qu'on a installé une auberge dans le bâtiment de devant (3). Quant à la salle même, elle fut transformée en magasin, tout en gardant son nom : « la Vieille Comédie » ou « le Vieil Opéra ». En 1782, elle appartenait au Domaine, qui la vendit moyennant 4,250 florins (4). L'auberge subsista longtemps et garda la dénomination qui rappelait son ancien emploi : en 1793, le registre d'impôt (5) mentionne encore « het Commedianthuys, herberge ». Nous pensons pouvoir identifier son emplacement avec celui de la maison portant actuellement le n° 25 de la rue des Comédiens.

(1) N. G. B. Liasse 1301, acte du 12 novembre 1701.

(2) Cahiers du vingtième pour la Ville de Bruxelles (divisée en 40 sections) : « Etats du Brabant, Sint-Laureyswyck, 1699, n° 5921, p. 3. » Memorie van ledicheyt volgens declaratie van tienman Jan Eggericx.

(3) N. G. B. Liasse 1174, acte n° 54.

(4) Henne et Wauters, t. III, p. 565.

(5) A. V. B. Registre 2784, n^{os} 224 et 226.

LES COMÉDIENS DE CAMPAGNE

Depuis la fin du XVI[e] siècle, des troupes errantes de comédiens parcouraient la province française et les pays voisins. Leur histoire est mal connue, encore que certaines œuvres un peu postérieures permettent de se faire une idée de la vie de ces modernes tenants du chariot de Thespis. En 1603, Rojas narre avec bonne humeur *El Viaje entretenido;* en 1651, Scarron donne son pittoresque *Roman comique* dont on sait aujourd'hui, après les recherches d'Henri Chardon, que les personnages sont probablement aussi réels que les décors; enfin Siméon Chappuzeau, quelque vingt ans plus tard, dans son *Théâtre François,* précise le rôle et le nombre des « troupes de campagne » au milieu du XVII[e] siècle.

Elles ne dédaignaient pas de franchir les frontières : on en signale en Hollande, en Allemagne et même dans les pays du Nord (1). Valeran Lecomte est à Francfort en 1593 et précédemment il a été à Strasbourg (2). Une troupe de comédiens italiens joue à Gand dès 1598 et, depuis le travail de Prosper Claeys sur l'*Histoire du Théâtre à Gand,* on sait que des troupes de comédiens de campagne de toutes nationalités s'y arrêtèrent presque chaque année dès le début du XVII[e] siècle. En 1599, Adrien Talmy « et ses compagnons franchois » donnent des représentations à Mons, où ils jouent des comédies et des pastorales, entremêlées de « musique de voix » (3). A Lille, qui faisait alors partie de nos provinces,

(1) Cft Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique,* p. 11.
(2) Trautmann, *Französische Schauspieler am Bayrischen Hofe,* p. 292.
(3) Vanderstraeten, *La Musique aux Pays-Bas,* t. III, p. 92.

on trouve une troupe dès 1609 (1). C'est le temps où Jean Floran est à Strasbourg (1615), tandis qu'une autre troupe joue à Bâle (1604). Nous savons déjà qu'une troupe de comédiens français a représenté trois comédies au Palais des Archiducs, à Bruxelles, en 1615 et qu'une autre, sinon la même, y a joué en novembre 1616, peu avant une troupe espagnole. Malheureusement nous ignorons le nom de son chef. En 1626, nous trouvons à Bruxelles une troupe semblable de comédiens flamands, dirigée par Isaac van Bochoven, voltigeur des pages de L. A. S., ce qui incite à croire que son exemple attirait des Français (2). Mais nous n'avons pourtant pas trouvé avant 1652 des mentions suivies de tournées annuelles.

« Les troupes de campagne se formaient généralement à Paris. C'est là que se réunissaient les acteurs disponibles, et il n'en manquait pas pendant le carême, alors que les représentations théâtrales étaient presque partout interdites, et que la plupart des troupes de l'année précédente, forcées de chômer, s'étaient dissoutes, laissant à chacun de ses membres le soin de gagner sa vie. A l'approche de Pâques, de nouvelles expéditions étaient résolues et de nouvelles bandes se formaient. Souvent un contrat dans les

(1) A. G. R. Ancien Conseil Privé Espagnol, carton 1280, farde intitulée « Comédiens ». Nous relevons dans cette pièce les noms de quelques comédiens de la troupe : Paul Philippes, George du Gardin, Jean Leleu, Ysac Denglos, Jacques Crochart et François Lavaine. La troupe y avait joué longtemps auparavant, puisque George du Gardin était à Lille en 1590. (H. LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens*, t. I, p. 596.)

(2) N. G. B. Liasse 2481, acte du 3 février 1626, minutes du notaire Th. Pietguin, et liasse 1362, acte du 26 novembre 1626, minutes de notaire Gheerts. — On peut voir une autre preuve de la présence de comédiens et de saltimbanques à Bruxelles, dès le début du XVII[e] siècle, dans ce fait que le Magistrat frappe toutes leurs représentations d'une taxe d'un demi-sou par entrée. (Résolution du Magistrat du 7 mars 1608. Cft HENNE et WAUTERS, t. II, p. 286.)

Dans les comptes des Hospices, nous avons relevé plusieurs mentions de sommes ainsi perçues « van de Comedianten op verscheyden daeghen, als oyck van diversche monsters van beesten ». Voyez notamment Archives des Hospices, R. 159. Comptes des enfants trouvés. Années 1613-1614, fol. 21. L'un des locaux dont les comédiens pouvaient alors disposer à Bruxelles nous est indiqué par deux Résolutions du Magistrat, l'une du 17 septembre 1625 et l'autre du 26 janvier 1627. La première autorise des comédiens à répéter dans la grande salle nommée « de Schermers schole » ou « école des escrimeurs », qui servait de lieu de réunion aux membres de la Gilde de Saint-Michel et qui était située dans l'hôtel de ville, à l'étage et dans l'aile de derrière. C'est évidemment là que joua la troupe d'Isaac van Bochoven, puisque les deux actes notariés cités plus haut stipulent expressément que les représentations de comédies, de tragédies et d'autres jeux se donnèrent « soo opt stadhuys als andere plaetsen ». Il y eut sans doute des abus, car la résolution du 25 janvier 1627 défend aux comédiens de jouer encore « op de Schermers schole » et ordonne la démolition de la scène. (Cft « Index der resolutien rakende de Staat Brussel» aux Archives de la Ville, folio 72, cité dans WAUTERS, *Inventaire des Cartulaires et autres registres des Archives de la Ville*, t. I, p. 97. — Voir aussi HENNE et WAUTERS, t. III, p. 43.) Les mentions relevées ici de 1613 à 1627 sont, à notre connaissance, les plus anciennes qui aient été signalées au sujet des troupes de comédiens ayant joué à Bruxelles.

A Gand également, le premier local où les troupes itinérantes ont représenté, la « Comediante Caemere », était situé à l'hôtel de ville : ce fut donc au début une coutume dont on ne se départit qu'à la longue.

formes unissait les nouveaux camarades, donnant plus de solennité et de garantie à leur association » (1).

S'il arrivait que la troupe, parvenue à l'expiration de ce contrat, fût trop éloignée de Paris ou qu'elle eût l'intention de poursuivre le travail en commun durant une nouvelle saison, elle renouvelait son accord et expédiait alors à Paris un ou deux de ses membres chargés de recruter les artistes nécessaires pour compléter la troupe (2). Celle-ci comprenait généralement une dizaine de personnes, souvent moins, rarement davantage. Nous pourrons déterminer parfois avec précision la composition des troupes qui jouèrent à Bruxelles; elles ne comportaient pas plus d'éléments : seule la Troupe du Prince d'Orange, en 1685, s'offrira le luxe d'engager un décorateur-machiniste du nom d'Andréas Giponi (3). La compagnie mettait en commun l'argent nécessaire à l'achat des décors indispensables, qu'on transportait en chariot ou par bateau. Si la troupe ne possédait pas d'attelage, elle s'arrangeait avec un messager ou un batelier (4). Lorsqu'un comédien quittait la troupe avant l'expiration du contrat qui le liait à celle-ci, il ne le pouvait que sous condition expresse de laisser « en profit » à ses compagnons sa part de décorations (5).

La troupe réunie, on fixait l'itinéraire de la tournée, et il arriva qu'une troupe revint plusieurs années de suite dans une même contrée. On retrouvera ainsi à Bruxelles des comédiens qui y semblent presqu'à demeure et dont on avait perdu la trace en France. C'est que l'accueil de la Cour et du public bruxellois était assez empressé pour réserver d'honnêtes bénéfices aux comédiens. Sans compter que les illustres auditeurs, devant lesquels il leur arriva de représenter, permettaient ensuite à la troupe de les considérer comme des protecteurs : c'est le cas pour la « Troupe du Prince d'Orange » qui devint brusquement en 1655 la « Troupe de la Reine de Suède » pour avoir joué devant la Reine Christine.

(1) Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, p. 8. — Pour les troupes ayant joué en Belgique, on trouvera notamment deux contrats de ce genre dans Faber, t. IV, pp. 4 et 6. (Actes passés à Gand en 1696 et 1697.) Nous en avons découvert un autre concernant la troupe dite « de la Rayne de France » et datant de 1669. (Cft N. G. B. Liasse 1639, acte du 15 mars 1669, notaire Antoine Janssens.) M. Félix Rousseau en a publié un passé à Mons le 7 février 1707. (*Revue Belge d'histoire*, t. I, 1914.)

(2) Cft le contrat du 15 mars 1669, note précédente.

(3) N. G. B. Liasse 260, acte du 18 février 1685, minutes du notaire H. de Bruyn. Au dire de Chappuzeau, les seuls frais que s'imposaient parfois les comédiens de campagne étaient l'engagement de deux ou trois violons, d'un décorateur et d'un portier.

(4) Voyez dans Faber, t. IV, p. 228, le contrat passé par les Comédiens de M^lle^ d'Orléans avec un batelier pour leur transport en Hollande. On trouvera (N. G. B. Liasse 267, acte du 24 mars 1695) un contrat semblable pour le transport de Bruxelles à Liége de la « troupe de S. A. E. d'Hanovre ».

(5) N. G. B. Liasse 1639, acte du 18 mars 1669, minutes du notaire A. Janssens.

Eugène Rigal a rappelé avec verve toutes les difficultés que les comédiens de campagne rencontraient au cours de leurs déplacements (1). C'était un métier plein de tribulations, où les occasions de se coucher à jeun étaient plus fréquentes que celles de se sentir l'escarcelle bien garnie. Aux embarras qu'ils rencontraient dans les provinces de France s'en ajoutaient d'autres du moment qu'ils passaient à l'étranger. En 1649, la « Troupe Hollandaise », arrivant à Bruxelles pleine d'espoir, y trouve la Cour en deuil. En août 1656, les Comédiens de M^lle^ d'Orléans, venant du Pays de Luxembourg, sont arrêtés à Namur et emprisonnés parce que l'Espagne et la France sont en guerre ; ils ne sont relâchés que par l'autorité du nom de la Grande Mademoiselle, leur protectrice, et du Prince de Condé (2).

A Bruxelles, comme dans toutes les villes où ils s'arrêtaient, tout n'était pas profit pour les pauvres comédiens. A la difficulté de trouver un local, au prix fort onéreux que leur réclamait un charpentier pour dresser leur théâtre de planches sur le jeu de paume, s'ajoutait le risque de déplaire au public, de ne pouvoir jouer faute d'obtenir la permission de l'amman ou de voir les représentations interrompues au moment des plus belles recettes par une fête religieuse ou une calamité publique qui suspendait toutes festivités. Ajoutons-y la concurrence redoutable, parce que moins coûteuse, des chambres de rhétorique, des « compagnies bourgeoises », des tournois, carrousels et triomphes organisés par les Corps de métiers et les Serments, à l'occasion des fêtes du Souverain ou d'une naissance de princesse (3).

Enfin, ils avaient aussi à compter avec les danseurs de corde, montreurs de marionnettes et de bêtes curieuses, bateleurs et baladins, qui dressaient leurs tréteaux en plein vent et accrochaient la foule des badauds aux carrefours et aux places.

En revanche, les comédiens avaient des dédommagements : les pièces qu'ils jouaient, surtout les « pièces à machines », rencontraient souvent un succès tel qu'elles attiraient une grande affluence de spectateurs et que la Cour même ne dédaignait pas d'en prendre le divertissement, à moins qu'elle ne préférât faire jouer la troupe au Palais sur le théâtre de la Galerie des Empereurs.

Toujours est-il que Bruxelles fut apparemment une ville favorable à ce genre d'exploitation. Il semble bien qu'à partir de 1650 elle ait été visitée

(1) E. Rigal, loc. cit., pp. 13 et ss.

(2) Documents publiés par Félix Rousseau, *Revue Belge d'Histoire*, 1914.

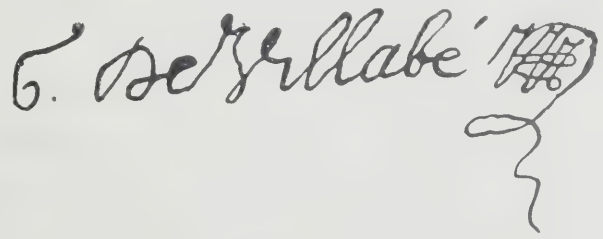
(3) Voyez, entre bien d'autres, le grand « triomphe » avec feu d'artifice, donné en août 1651, pour célébrer la naissance de la fille du Roi d'Espagne. (A. G. R. Corps des métiers et Serments, registre N° 633, folio 59 v° et folio 57. Cft aussi registre 632, folio 216 v° ; registre 634, folio 68.)

régulièrement chaque année par une troupe au moins et que souvent une même compagnie de comédiens y revint plusieurs années de suite. C'est ce qu'il est aisé de préciser.

En février 1649, nous rencontrons dans les documents d'archives la mention du passage d'une troupe. « Les maistres comédiens de la Compagnie Hollandoise estans présentement en cette ville de Bruxelles, à leur grant regret, ils ont entendu le triste deuil de cette court, cause pourquoy les remonstrants ne peuvent présenter leur très humble service pour pouvoir présenter quelques nouvelles pièces de leur théâtre. » Aussi sollicitent-ils de S. A. S. un passeport pour gagner l'Allemagne (1).

Le 19 décembre 1650, les « Commédiens ayant esté en compaignie pour feu son Altesse d'Orange » louent « le Tripau » ou jeu de paume du Gracht. Le loyer est de treize florins par jour, à payer aussi longtemps que la troupe occupera le local, sans limite de temps. Les signataires du bail, pour les comédiens, sont Beaulieu, Guérin et Philandre (2).

La même troupe renouvelle ce bail le 14 décembre 1651, à douze florins seulement par jour. Cette fois, c'est Germain Clairin, dit Villabé, qui « se fait fort pour ses compagnons ».



GERMAIN CLAIRIN, DIT VILLABÉ.
(14 décembre 1651).

La veille, ils ont sollicité et obtenu, par-devant notaire, l'autorisation, nécessaire de la part des propriétaires, Sire Judocus van Nyversele et sa sœur Marie, de dresser là leur théâtre et d'y représenter (3). Quelques jours auparavant, ils ont passé contrat avec François Drion, maître charpentier, pour la construction de leur scène. Pour ce quatrième acte,

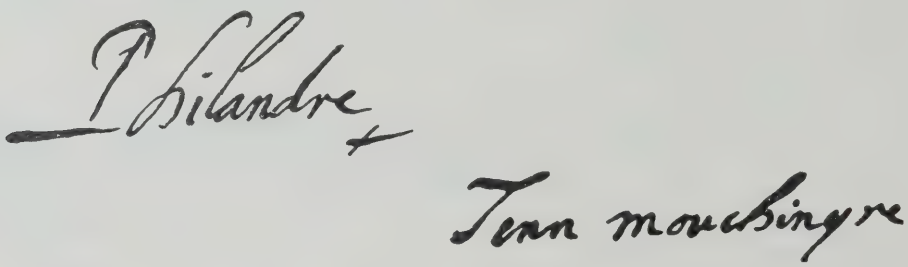
(1) A. G. R. Papiers d'Etat et de l'Audience, registre 1020, folio 91. Nous serions portés à croire qu'il s'agit là de la troupe de Floridor, qui était en Hollande en 1649 et qui peut en être revenue vers le mois de février. On se souvient que Constantin Huygens, écrivant à Corneille le 31 mai 1649, se plaît à lui faire part de l'effet prodigieux qu'ont produit ses pièces données en Hollande par la troupe royale que dirige le comédien Floridor. (Cft E. MICHEL, « Constantin Huygens, » *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1893, p. 592.)

(2) N. G. B. Liasse 1942, acte du 14 décembre 1651, minutes du notaire De Beerthe. La compagnie se rendit pour la saison d'été à Gand : elle y débuta vers le 16 juillet. D'après la requête adressée aux Magistrats de la Keure, elle comportait à ce moment vingt sujets, tant acteurs qu'actrices, sans compter les domestiques et les gagistes qui les accompagnaient. (Cft P. CLAEYS, op. cit. II, pp. 19-20.)

(3) N. G. B. Liasse 1942, acte du 13 décembre 1651.

c'est Toussaint Le Riche, sieur de Hautefeuille, et Nicolas Dufranne, qui traitent au nom de la troupe (1). Ils reviennent à Bruxelles l'année suivante : le 13 avril 1652, ils louent à Jean Van der Elst son théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth (2). Mais ils ne tardent pas à se prendre de querelle avec leur propriétaire et un procès s'engage. Pour ne pas interrompre leurs représentations, les « Comédiens du Prince d'Orange » reviennent au Jeu de Paume du Gracht; le 27 novembre 1652, Jean Philandre et Villabé passent convention avec un autre charpentier, Jacques Puttaert. Jamais la troupe n'a été aussi riche, car elle dépense 825 florins en une fois pour l'érection du théâtre au Jeu de Paume. Les comédiens, du fait sans

TOUSSAINT LE RICHE, SIEUR DE HAUTEFEUILLE
(7 décembre 1651).



DEUX SIGNATURES DIFFÉRENTES DE JEAN MOUCHINGRE, DIT PHILANDRE
(27 novembre 1652 et 28 avril 1657).

doute de quelque location antérieure, sont en conflit avec le propriétaire du local de la Montagne Sainte-Elisabeth. Ils constituent procureur pour soutenir leur cause contre J. Van der Elst devant le Magistrat de la ville. C'est Charles Guérin, Louis Hautefeuille et Pierre de la Barre qui se présentent pour la troupe devant le tabellion (3). Jean Van der Elst perdit son procès et dut accepter toutes les conditions des comédiens qui louèrent son local à partir de la Saint-Jean 1653.

Cette année-là, un des membres de la troupe, Antoine Cossart, originaire de Beauvais, vint à mourir inopinément. Comme il ne laissait pas d'héritiers, ses compagnons demandèrent à pouvoir se partager une partie

(1) Ibidem, acte du 7 décembre 1651.

(2) N. G. B. Liasse 1946, acte du 30 avril 1655, minutes du notaire H. De Beerthe.

(3) N. G. B. Liasse 1943, actes des 27 novembre et 31 décembre 1652, minutes du même notaire.

de ses hardes, ce qui leur fut accordé; puis l'Etat se réserva le reste par décret du 22 janvier 1654 (1).

Le dossier se rapportant à ce décès fournit une série de renseignements très intéressants sur la vie des comédiens de campagne et sur celle de la troupe de Philandre en particulier. Les termes de la requête qu'elle envoie au Gouverneur Général prouvent bien que son premier séjour dans les Pays-Bas espagnols n'est pas antérieur à 1650.

La requête adressée en 1653 débute ainsi : « Les commédiens de feu Monsieur le Prince d'Orange remontrent très humblement à V. A. que depuis trois ans, soubs son adveu et sa protection, ils ont eu l'honneur de représenter devant elle et aux lieux de son obéissance sans qu'il y ait eu aulcune plaincte formée contre eux, ains au contraire des approbations générales de leurs vies et mœurs. »

L'inventaire dressé par autorité de justice donne le détail minutieux de la garde-robe théâtrale du comédien Cossart, dit « le docteur Fériol ». Il montre aussi que cet acteur n'était pas dépourvu de quelques biens. Le chirurgien Bigot, chez lequel il habitait au moment de sa mort, déclare avoir trouvé « une forte somme en or et de beaux habits » (vele stucken gout waeren ende schoone cleederen). De plus on a trouvé plusieurs billets qui prouvent que Cossart a prêté à diverses reprises de l'argent à ses compagnons de troupe.

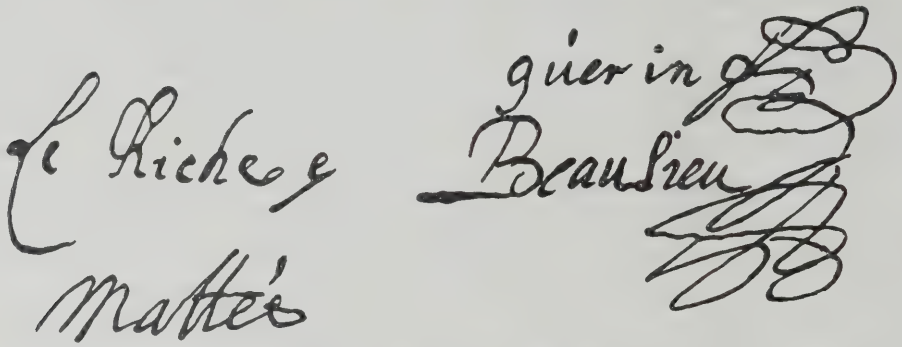
Certains de ces billets sont vieux de trente ans ; le 28 mars 1621, il a prêté 31 livres au comédien René Poirier; en février 1634, étant à Lyon, ce sont 24 florins au comédien Boisvert; en 1645, ce sont 100 florins au comédien de Lan, qui fit partie de la troupe de M^lle^ d'Orléans; d'autres sont plus récents : le 4 décembre 1647, à Angers, il a prêté 400 florins à son camarade Hautefeuille et en juin 1653, il a aidé Philandre lui-même, qui reconnaît lui devoir 472 patacons. Enfin, les dates et les lieux d'origine de certaines de ces obligations prouvent que la troupe de Philandre se partageait, comme le fera celle des « Comédiens de M^lle^ d'Orléans », entre Bruxelles et La Haye; le 24 avril 1653, elle est à Bruxelles (2), le 14 juin elle est à La Haye, où elle jouait également en juin 1649, sans doute avant de venir pour la première fois à Bruxelles.

Elle est toujours à Bruxelles en 1655. Le 30 avril, Charles Guérin, Jean Mattée et Beaulieu se sont présentés, accompagnés de leur notaire,

(1) A. G. R. Office fiscal, liasse 186, dossier n° 1767.

(2) On peut voir une autre preuve du séjour de la troupe de Philandre à Bruxelles en 1654 dans le fait que le libraire Foppens donna cette année-là une réimpression de la comédie de Thomas Corneille, *Le Feint Astrologue*. (B. R. B. II, 24168, un vol. in-24.) C'est une des rares indications que nous ayons sur le répertoire de la troupe.

chez Jean Van der Elst et ils ont repris en location le théâtre, en renouvelant le bail de 1653. Ils eurent l'honneur insigne de jouer devant la Reine Christine de Suède et il est vraisemblable qu'ils furent notamment les protagonistes des représentations de février 1655, données pour Christine au Palais de Bruxelles. S'il faut même en croire une opinion qui eut cours pendant longtemps, la présence à Bruxelles de la troupe de Philandre, en pleine guerre entre la France et l'Espagne, aurait eu, cette année-là au moins, une signification diplomatique : « Par une espèce de galanterie, qui cachait



SIGNATURES DE JEAN MATTÉE,
TOUSSAINT LE RICHE, CHARLES GUÉRIN ET PIERRE MARCOUREAU, DIT BEAULIEU
(2 avril 1653).

peut-être quelque nouvelle intrigue politique, Mazarin, malgré la guerre, fit partir de Paris une troupe de comédiens pour divertir Christine à Bruxelles. » (1)

C'est alors qu'on fit une reprise à succès de l'opéra de Zamponi, *Ulisse all' isola di Circe,* qui avait déjà obtenu tant de succès en 1650. La troupe des Comédiens du Prince d'Orange avait l'habitude de ces représentations au Palais, où l'Archiduc Léopold, grand amateur de théâtre, avait coutume de les faire venir trois fois par semaine (2). Après avoir amusé de la sorte Christine, la troupe prit aussitôt le titre de « Comédiens de la Reine de Suède », sous lequel on la voit passer un acte le 14 avril 1655 (3). Les signataires en sont Toussaint Le Riche, M[lle] Anna de la Chassée, sa compagne (4), Denys Chabry (5), Jean Philandre et Charles Guérin.

(1) Voir *Les Anténors modernes,* Paris, 1806, 3 vol., t. I, p. 141. Cft CHARDON, *Scarron inconnu,* t. II, pp. 233-234. Sur ce « procédé diplomatique » de Mazarin, voir H. PRUNIÈRES, *L'Opéra Italien avant Lulli,* pp. 55 et *passim.*

(2) Cft Losano, cité par FABER, t. I, p. 59.

(3) N. G. B. Liasse 1637, notaire A. Janssens.

(4) Le nom est évidemment mal orthographié : Toussaint Le Riche avait épousé Anne la Chappe.

(5) Ou Cherny. Le nom est mal écrit et à demi effacé sur la minute, de même que celui d'un autre comédien, Baro ou Baron, à moins que sous la graphie illisible du scribe il ne faille lire pour ce dernier « La Barre », comme dans l'acte du 31 décembre 1652.

Aucun acte ne signale la présence de la troupe de Philandre en 1656, mais le 9 avril, à la paroisse de Sainte-Gudule, fut présenté le fils légitime de « Jehan Mouschingre et Demoiselle Angélique de Manée *(sic)* » qui reçut provisoirement le prénom de Chrétien. Le 14 mai suivant, il fut baptisé définitivement et prénommé Louis : il eut l'honneur d'être tenu sur les fonts baptismaux par Louis de Bourbon, Prince de Condé, et par « l'Illustrissime Princesse Béatrix de Cusance, Dame de Bersel et autres lieux (1) ».

Une dernière trace d'un séjour de la troupe à Bruxelles peut être relevée le 28 avril 1657 : Philandre y donne procuration à Noël Viot, boucher à Paris (2).

Il est vraisemblable que la troupe trouva surtout dans la protection de l'Archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche une raison de prolonger son séjour dans la capitale des Pays-Bas espagnols ou tout au moins d'y revenir plusieurs années de suite. Malgré le rigorisme de ses mœurs, ce prince aimait le théâtre et ne ménagea sans doute pas ses encouragements et ses faveurs à Jean Philandre, et à ses camarades. On s'étonne même que la troupe n'ait jamais pris le titre de « Comédiens de S. A. S. l'Archiduc d'Autriche » (3).

Il est certain que le départ de l'Archiduc Léopold et les dangers de la guerre éloignèrent les « Comédiens de la Reine de Suède ». Ils reprirent la route de Hollande, où ils étaient en février 1658, Philandre seul étant resté momentanément à Bruxelles. La troupe jouait alors à La Haye (4) : sans doute avait-elle passé par les Flandres : en 1657, MM. de Villiers virent représenter à Bruges la *Mort de Pompée* par une troupe qui passait pour « avoir été à feu M. le Prince d'Orange » (5). Nous n'avons retrouvé aucune trace d'un séjour ultérieur de Jean Philandre et de sa troupe à Bruxelles. Les documents déjà connus sur ce Philandre nous montrent en lui

(1) Paroisse de Sainte-Gudule, registres aux baptêmes, au 9 avril 1656. Sur le séjour à Bruxelles du Prince de Condé et de Béatrix de Cusance, Comtesse de Cantecroix, voir GOSSART, *L'Auberge des Princes en exil, passim.*

(2) CHARDON, *Scarron inconnu*, t. II, p. 234, qui indique par erreur 28 mai 1657. C'est à Bruxelles, vraisemblablement au printemps de 1655, que naquit la petite « Jeanneton Philandre », qui fit plus tard partie de la troupe de son père. Bien que Philandre fût marié, il eut pour maîtresse sa servante, Marthe Boisseau, qui fut mère de cet enfant. C'est contre elle qu'il eut à soutenir le procès pour lequel il donna procuration. N. G. B. Liasse 1948, acte du 28 avril 1657, notaire De Beerthe.

(3) Inversement, on peut être surpris de voir des comédiens français reçus avec tant de faveur dans notre pays au cours de ces années durant lesquelles la France et l'Espagne ne cessèrent de se faire la guerre (1635-1659.)

(4) N. G. B. Liasse 1949, acte du 18 février 1658, minutes du notaire H. De Beerthe.

(5) HENRI CHARDON, *La Troupe du Roman comique dévoilée et les Comédiens de campagne au XVII^e siècle* (1875), p. 32, et DESPOIS, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, p 95.

un des types les plus curieux du monde théâtral de son époque; Henri Lyonnet a pu dire avec vérité que « sa biographie, si elle pouvait jamais être reconstituée, serait bien à coup sûr une des plus intéressantes pour nous faire connaître la vie des comédiens de campagne au XVII[e] siècle(1). »

Jean-Baptiste Mouchingre, dit Philandre, était né vers 1617 et, très jeune, se mit à courir la province en qualité de chef de troupe. Chappuzeau rapporte que la troupe de Philandre et celle de Floridor se réunirent en 1638, à Saumur.

Philandre entra par la suite dans la « Troupe du Prince d'Orange », célèbre parmi les compagnies qui couraient la province : celle-ci faisait déjà parler d'elle en 1608, à Nantes, et M[lle] de Rohan fait son éloge. Le 3 août 1625, elle loue aux Confrères de la Passion la salle de l'Hôtel de Bourgogne, où elle jouera durant plusieurs années. Après 1630, elle disparaît ou cesse de porter ce nom : quelques-uns des principaux comédiens qui la composèrent, tel que Laporte, restent à Paris. Les autres reprirent leur vie errante, en gardant le nom de leur ancien maître, Maurice de Nassau. La troupe de Philandre subsista, non sans se transformer : c'est elle vraisemblablement que Scarron vit au Mans, vers 1635, et qu'il devait immortaliser plus tard dans son *Roman comique*. Henri Chardon a établi que Philandre pourrait être le prototype du Léandre de Scarron (2), comme Angélique Mounier, sa femme, aurait servi de modèle à son Angélique. La troupe séjourna à Bruxelles de 1650 à 1657 (3), elle est signalée à Bruges en cette dernière année puis en Hollande avant de rentrer définitivement en France. On ne retrouve sa trace que l'année suivante. C'est elle, croit-on, qui représentait à la Rochelle en septembre 1659; c'est elle en tout cas qui joue devant la Cour à Saint-Jean-de-Luz, le 16 mai 1660. Après cette date, Philandre joue à Lyon, puis à Dijon. Il porte à ce moment le titre de « Comédien de M. de Villeroy », puis « de M. le Prince ». Il a, en effet, connu le Prince de Condé à Bruxelles et joué devant lui. Le nom de « Troupe de M. le Prince » est acquis à la compagnie à partir de 1662. On sait d'ailleurs combien les Princes de Condé ont protégé les gens de théâtre. Le 3 juillet 1663, Philandre est à Rennes

(1) H. Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens*, t. I, p. 51, col. 2. Voir aussi Jal, *Dictionnaire Critique*. H. Chardon, *La Troupe du Roman comique dévoilée* ; le même, *Scarron inconnu, passim*

(2) « Il a de la réputation, dit Tallemant des Réaux, parlant de Philandre, mais il ne me semble pas naturel »

(3) Chardon (*Tr. du R. C.*, p. 49) signale qu'on a retrouvé une distribution manuscrite des rôles de *l'Algésilan de Colchos* de Rotrou (Bibliothèque de l'Arsenal) pour une représentation donnée entre 1650 et 1655. Est-ce à Bruxelles ? Voici cette distribution : Florisel, grand premier rôle, Philandre ; Rosaran (le Capitan), Guérin ; Diane, jeune première, M[lle] Guérin ; Anaxarte, tout jeune amoureux, le petit Guérin. Ces quatre acteurs étaient à Bruxelles.

avec ses camarades; le 25 avril 1664, ils sont à Nantes; trois ans plus tard, ils sont mentionnés de nouveau à Rennes. Mais, dès février 1664, Philandre et sa femme se sont retirés de la troupe, dont Henri Pitel de Longchamps et Michel de Rieu prennent désormais la direction. Dix ans plus tard, la « bande » fusionnera avec la troupe de Raisin : mais à ce moment elle ne possède plus aucun des artistes qui sont venus à Bruxelles. Quant à Philandre, il a renoncé définitivement au théâtre en 1670 (1); officier et protégé de M. le Prince, il a été nommé par celui-ci « seigneur de la Brosse et concierge du Château de Brissac » : il mourut à Trèves, le 25 avril 1691, à l'âge de soixante-quinze ans. Sa femme lui survécut exactement quatre ans.

Les autres comédiens qui ont joué à Bruxelles n'ont pas tous l'importance de Philandre : ce ne sont pourtant pas des inconnus. La troupe passait pour l'une des mieux composées.

Charles Guérin, qui signa avec Philandre le bail de 1650 et l'acte du 14 avril 1655, est le père d'Isaac-François Guérin, sieur d'Estriché, lequel, après avoir couru la province avec son père et sa mère, Françoise d'Estriché de Bradane, devait entrer au Théâtre du Marais en 1672 et épouser, cinq ans plus tard, Armande Béjart, la veuve de Molière.

Pierre Marcoureau, dit Beaulieu, également signataire du bail de 1650 et de la transaction du 2 avril 1653, est le père de Brécourt. Il avait d'autres enfants, entre autres un fils nommé Charles, agé d'environ dix-sept ans en 1656, qu'il confia, pour lui apprendre son art, à un chirurgien bruxellois, Pierre Bigot (2).

Germain Clairin, dit Villabé, est surtout connu pour avoir fait partie de « l'Illustre Théâtre » avec Molière et la famille Béjart. Son nom figure en effet au bas de l'acte d'association du 28 décembre 1643.

En 1645 il était encore de la troupe de Molière : le 13 août de cette année, il s'engage à rembourser avec ses camarades, « honorable homme Léonard Aubry », qui a fait le nécessaire pour « tirer hors des prisons du Grand Châtelet ledit Poquelin » (3).

(1) C'est à ce moment qu'à Paris, Philandre vend ses costumes au jeune Baron, que Molière veut bien cautionner. Cft CHARDON, *La Troupe du Roman Comique*, p. 60.

(2) N. G. B. Liasse 1947, acte du 31 mai 1656, minutes du notaire H. De Beerthe. — Le 18 avril 1652 fut baptisé, à la Paroisse de Sainte-Gudule, Walric-François, fils légitime de Pierre Marcoureau et Marie Bolengier. Il eut pour parrain François-Jean-Désiré, Comte de Nassau, et pour marraine, Isabelle d'Arenberg, Duchesse de Wurtemberg. Le 17 octobre 1653, Pierre Marcoureau et sa femme présentèrent à la paroisse de Saint-Sauveur, à Lille, une fille, qui fut définitivement baptisée à Bruxelles, à la paroisse de Sainte-Gudule, le 18 avril 1654 : elle reçut les prénoms d'Isabelle-Françoise, ayant été tenue sur les fonts par François de Montmorency, Comte de Boutteville, Lieutenant-Général des Armées du Roy, et par Isabelle-Léonore Strozzy. (Paroisse de Sainte-Gudule, registres aux baptêmes, aux dates citées.)

(3) EUDORE SOULIÉ, *Recherches sur Molière et sa famille*, Paris 1863

Germain Clairin disparaît ensuite. Nous le retrouvons à Bruxelles de 1650 à 1653. Après cette date, il semble s'être séparé de la troupe de Philandre. Sans doute, voulut-il courir la province pour son propre compte : parmi les huit ou dix troupes dont parle Siméon Chappuzeau dans le tome I[er] de son *Europe Vivante,* il en est une qui a pour chef, en 1654, un certain « Villobé » *(sic)* dans lequel nous pouvons retrouver Clairin, qui ne sépare jamais son nom de son surnom, Villabé.

Nous savons peu de choses des signataires de l'acte du 7 décembre 1651, Toussaint Le Riche, sieur de Hautefeuille, et Nicolas Dufranne. Le premier jouait à Grenoble, en 1645 (1). Il avait épousé Anne La Chappe, qui faisait partie de la même troupe et dont le nom, comme nous l'avons vu, est cité dans l'acte du 14 avril 1655. Cette dernière tenait probablement par d'étroits liens de parenté à Michel de La Chappe, comédien, mort en 1642, dont une fille épousa en secondes noces Montfleury père, en 1638.

Nos connaissances sont nulles au sujet de ce Jean Mattée, dont le nom figure dans l'acte du 2 avril 1653. Nous voyons seulement qu'il loue une maison à Bruxelles, le 17 mars suivant, pour un terme de deux ans. Toutefois, nous soupçonnons fort ce nom d'être une troisième appellation de Philandre : en effet, au début de l'acte du 27 novembre 1652, le scribe l'appelle « Jean Matthérus de Philandre » ; malheureusement, le nom est presque indéchiffrable sur la minute notariale.

Quant à Pierre de La Barre, le dernier des comédiens dont nous ayons relevé le nom parmi ceux qui composèrent la troupe de Philandre à Bruxelles, il était, sans doute, parent de ce François-Heuriel La Barre, qui fut à Lyon comédien de S. A. R., en 1649, en même temps qu'Abraham Mitallat de La Source, que nous allons retrouver bientôt à Bruxelles. En 1675, un autre comédien, du même nom, Louis Labarre, était à Hambourg, en compagnie de Belleville et de Richemont (2).

Nous n'avons pas relevé de traces du séjour de la troupe de Philandre à Bruxelles en 1656. Par contre, nous avons déjà vu qu'une troupe nouvelle,

(1) Cft H. Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens,* t. II, p. 356, col. 2. En 1648, venu en Brabant, il fut un moment secrétaire du Baron de Roisin. (N. G. B. Liasse 303, acte du 26 mai 1648, minutes du notaire L Vandenplasche.)

(2) Cft un article de G. Monval, dans le *Molièriste,* t. IX, p. 219, intitulé « Les Comédiens La Barre et Florimont ». Monval ne semble pas avoir connu Pierre de La Barre. Signalons à titre de suggestion un rapprochement possible avec plusieurs musiciens du nom de La Barre, notamment avec Pierre de La Barre, organiste du Roi de France, sa fille Anne, la célèbre chanteuse, un claveciniste et un joueur de théorbe. (Cft H. Prunières, *l'Opéra italien avant Lulli.*)

celle des « Comédiens de Mademoiselle d'Orléans », fit sa première apparition dans les Pays-Bas. Cette troupe, une des plus célèbres de celles qui coururent la province française vers le milieu du XVII[e] siècle, était dirigée par Philippe Millot. Celui-ci, d'abord graveur, entra ensuite au théâtre et fit partie de la troupe de Molière en 1644 (1), mais il n'est pas certain qu'il la suivit dans ses pérégrinations de 1646 à 1658. En 1659, il signe un acte à Lyon comme faisant partie des « Comédiens de Mademoiselle » (2).

La duchesse de Montpensier, tante de Louis XIV, avait été exilée, après la Fronde, au château de Saint-Fargeau. Comme elle le raconte elle-même, dans ses *Mémoires*, elle avait vu jouer, lors d'une visite à Orléans, une excellente troupe de comédiens (3), qui avait déjà représenté devant la Cour à Poitiers et à Saumur, de novembre 1651 à février 1652 (4). Revenue à Saint-Fargeau, elle fit dresser un théâtre dans une grande salle et appela cette troupe dans les premiers mois de l'année 1653, pour se distraire durant les longs mois d'hiver. Ce passe-temps dut lui plaire, car à deux nouvelles reprises, en 1654 et 1655, elle la fit revenir à sa Cour et permit aux acteurs de prendre le titre de « Comédiens de Mademoiselle ». Ils la suivirent dans ses déplacements à Tours et à Blois, et ils obtinrent, par son entremise, la protection de Gaston d'Orléans, le père de la duchesse (5).

La troupe joue à Dijon, en avril 1655, sous le nom de « Comédiens de S. A. M[gr] le Duc d'Orléans et de Mademoiselle, souveraine de Dombes ». Elle continue ensuite son voyage vers le Nord. Au début de 1656, elle se trouve dans le duché de Luxembourg, où elle séjourne cinq semaines sans être inquiétée, grâce à un passeport du Prince de Chimay, gouverneur de la province. Vers la mi-juillet, les comédiens arrivent à Namur, avec un autre passeport émanant du Comte de Saint-Amour. Celui-ci, paraît-il, n'était pas régulier et les comédiens sont incarcérés par ordre du Conseil Provincial. Heureusement pour eux, le fils du Prince de Condé, le jeune Duc d'Enghien, qui faisait ses études à Namur, intervient en leur faveur et fait savoir au Conseil que le Prince et Mademoiselle seraient fort irrités d'apprendre que leurs comédiens favoris avaient été molestés. On demande des ordres au Gouverneur Général, Don Juan d'Autriche, qui les fait

(1) Eudore Soulié, dans *Correspondance littéraire*, 1865, vol. IX, p. 84.

(2) Voir sur cette troupe : Chardon, *T. du R. C.*, p. 144 ; Mugnier, *Le Théâtre en Savoie*, p. 14 ; Brouchoud, *Les Origines du Théâtre de Lyon, passim* ; K. Trautmann, « Französische Schauspieler am Bayrischen Hofe » (dans *Jahrbuch für Münchener Geschichte*, 1888, pp. 185 à 334).

(3) *Mémoires*, t. II, p. 249.

(4) En mai 1652, la troupe est à Nantes. (Cit *Inventaire des Archives Communales de Nantes*, 2 vol. in-4°, t. II, p. 313.)

(5) *Mémoires*, t. II, pp. 275, 294, 323.

relâcher (1). Peu après, il leur délivre un sauf-conduit qui leur permettait de « pouvoir aller, venir et séjourner dans les villes des Pays de par deça. » Ce passeport, renouvelé, à la demande du Prince de Condé, le 2 janvier 1657 (2), prouve qu'ils séjournèrent dans les Pays-Bas durant près de deux ans. La troupe rentra ensuite en France où, en novembre 1658, elle joue à Lyon, lors des grandes fêtes données à l'occasion de la visite du Roi Louis XIV qui venait, avec sa mère Anne d'Autriche et Mazarin, féliciter Christine de Savoie du prochain mariage de sa fille.

La troupe resta à Lyon jusqu'au début de 1659; puis, en mai ou juin elle se rendit à Chambéry. Elle comptait alors douze à quinze personnes, parmi lesquelles le poète-acteur Nicolas Dorimond, Philippe Millot, Abraham Mitallat, Nicolas Biet de Beauchamps, Joseph Dupin, Louis Dorimond; la plupart de ces acteurs étaient mariés et leurs femmes faisaient partie de la troupe, ainsi qu'Anne Millot, la sœur de Philippe. Ils avaient aussi avec eux des gagistes et un décorateur. Revenus en France, les comédiens étaient à Lyon en novembre 1659. C'est là que naquit le fils de Philippe Millot : celui-ci avait épousé au début de l'année, sa camarade Marguerite Prunier, veuve de Hugues de Lan, de son vivant acteur de la troupe.

Le Duc de Savoie, devant lequel les comédiens jouèrent à Turin, d'octobre 1659 à mai 1660, apprécia leur talent au point de les autoriser à prendre le titre de « Comédiens de S. A. R. le Duc de Savoie ». Mais ils reprirent plus tard celui qu'ils avaient déjà rendu fameux et sous lequel ils étaient connus jusque dans nos contrées.

La troupe revint aux Pays-Bas en juin 1660 : le 26 de ce mois, elle joue à Gand et y séjourne durant plusieurs mois de façon plus ou moins régulière (3).

Le 1er janvier 1661, les « Comédiens de Mademoiselle d'Orléans » s'installent à Paris, Faubourg Saint-Germain (4). Il faut croire que les autres théâtres de la capitale leur firent une concurrence à laquelle ils ne purent résister. Au bout de peu de jours, ils sont repris par leur humeur aventureuse et ils tentent une nouvelle tournée dans les Pays-Bas. A la mi-février ils sont à Bruxelles et, sous la date du 19, les *Relations Véritables* nous

(1) Félix Rousseau, « Documents pour l'histoire du Théâtre Français en Belgique » (*Revue belge d'Histoire*, t. I, 1914.)

(2) Faber, t. III, p. 347. — Voir A. G. R. Papiers d'Etat et de l'Audience. Liasse aux passeports pour 1657.

(3) Cft P. Claeys, op. cit. II, pp. 22-25.

(4) Chardon, *T. du R. C.* p. 153. — Mugnier, p. 36. — Cft Loret, *La Muse historique*. (Edit. Daffis, 1878, t. III, p. 303) Fournel fixe au 17 décembre 1660 les débuts des Comédiens de Mademoiselle à Paris.

apprennent qu' « entre les divertissements du Carnaval auxquels invite cette aggréable saison de paix, les plus fréquentez dans cette cour sont ceux de la comédie, représentée avec tous les aggréments par la trouppe des comédiens françois de Mademoiselle d'Orléans, qui produisent tous les jours sur le téatre des pièces des plus excellentes en diversité et en artifice et industrie, particulièrement les Grandes machines d'*Andromède* de Corneille, qu'ils ont fait voir cette semaine avec entière satisfaction et admiration de toutes les personnes de condition de la cour, et d'une infinité d'autres qui en ont été spectateurs ».

Cette information se complète, le 5 mars, par celle-ci : « Le Carnaval s'est achevé avec les divertissements accoutumez, principalement celui de la comédie, les comédiens de Mademoiselle d'Orléans aïant excellé surtout en la représentation de la *Descente d'Orphée aux enfers,* merveilleuse pour ses rares machines et magnifiques changements de téâtre, qui ont ravit et parfaitement satisfait toute la Cour et les autres spectateurs. »

Pour donner ces spectacles, la troupe a loué, en arrivant à Bruxelles, le théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth. Cela ressort clairement, d'une procuration notariale donnée à La Haye, le 1er mai 1662, par Nicolas Dorimond, Dupin, La Source, Millot et Louis Dorimond, à un médecin de Bruxelles « pour faire des arrangements avec un maistre brasseur où ordinairement jouent les commédians » (1).

Nous savons qu'à cette date la « Comediehuys » appartenait au brasseur Jean Van der Elst, qui avait eu déjà maille à partir, en 1652, avec Philandre et ses compagnons. Comme, d'autre part, pour la saison 1662, les Comédiens de Mlle d'Orléans jouèrent au jeu de paume du Gracht, les arrangements dont il est question ne peuvent se rapporter qu'à la location de l'année précédente (2).

Les deux citations des *Relations Véritables* donnent une idée du répertoire des pièces qu'interprétaient à ce moment les comédiens de campagne; ce sont toutes deux des « pièces à machines », genre très en faveur alors à Paris et dont le Théâtre du Marais s'était fait une spécialité. C'est la première indication certaine que nous ayons sur des œuvres interprétées par les comédiens à Bruxelles. Les pièces d'archives sont en effet très pauvres en mentions de répertoire et c'est infiniment regrettable; il est probable que Rotrou, Corneille, Mairet, Scudéry, Scarron et les autres auteurs à la mode ont fait les frais de ce répertoire.

(1) Communication faite par A. J. Servaas van Royen, archiviste de La Haye à *l'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*, 25 juillet 1884, col. 434

(2) Durant l'année 1661, la troupe, tout en jouant à Bruxelles, est retournée maintes fois à Gand, où elle a paru pour la dernière fois le 7 août 1661. (Cft P. Claeys, op. cit. t. II, pp. 22-23)

Le rapprochement, à quelques jours de distance, de l'*Andromède,* de Corneille, et de la *Descente d'Orphée aux Enfers,* dont l'auteur n'est pas nommé, a fait croire à plusieurs historiens, notamment à Vanderstraeten, qu'il était question de l'*Orfeo,* de Luigi Rossi, représenté à Paris en 1647. Cette opinion nous paraît difficile à soutenir. Certes, nul n'ignore que l'*Andromède* a été écrite et jouée en 1650 pour utiliser les machines que Torelli avait construites pour l'*Orfeo.* Si les Comédiens de M^lle^ d'Orléans ont joué la « pièce à machines » de Corneille, on a pu croire au premier abord que la pièce qui s'adapte le mieux à la machinerie dont ils disposent de ce fait soit l'opéra de Rossi.

Qu'on songe cependant que celui-ci est une œuvre très difficile à interpréter, qu'il a fallu des chanteurs italiens éminents comme Marc'Antonio Pasqualini, Atto Melani et Checca Costa, pour interpréter la pièce à Paris en 1647. Rien ne permet de croire que les Comédiens de M^lle^ d'Orléans fussent des chanteurs si habiles, ni surtout qu'ils aient connu l'italien au point de pouvoir chanter dans cette langue une grande œuvre qui ne fut jamais ni traduite ni jouée en français. De plus, l'*Orfeo* était une pièce coûteuse, qui n'avait été donnée à Paris que devant la Cour, par une troupe italienne payée par Mazarin. Depuis 1647, aucun théâtre de Paris ni de la province n'avait risqué une reprise de la pièce, qui, malgré son succès de création, était un peu oubliée en 1661.

D'autre part, en 1640, la Troupe Royale avait joué une tragédie de Chapoton, *La Descente d'Orphée aux Enfers.* Dès sa création, la pièce avait comporté quelques machines. En 1647-1648, lors du succès de l'*Orfeo,* les Comédiens du Marais, cherchant un moyen d'attirer la foule à leur théâtre, reprennent la pièce de Chapoton, sous un titre nouveau : *La Grande Journée des Machines ou le Mariage d'Orphée et d'Euridice.* C'est le célèbre Denis Buffequin qui imagine des machines à l'italienne. Succès immense et durable, dont les chroniqueurs du temps se font l'écho (1). Il y a là des machines sensationnelles, un peu de musique, une pièce à spectacle, le tout ramené aux moyens dont dispose une troupe de comédiens, sans la cassette d'un ministre.

Or, — et ceci nous paraît un argument probant pour démontrer que la pièce jouée à Bruxelles, en février 1661, est celle de Chapoton remise au goût du jour, — il est à noter que depuis 1659 Mazarin préparait pour l'inauguration du Théâtre des Tuileries et les fêtes du mariage royal, un nouvel opéra, dont on disait merveille par avance : c'est l'*Ercole Amante,* de Cavalli, qui devait être joué en 1661, mais ne put l'être de fait qu'en

(1) Henri Prunières, *l'Opéra italien en France avant Lulli,* p. 323.

février 1662. Depuis longtemps, les Comédiens du Marais avaient choisi la pièce destinée à faire concurrence à l'opéra de Cavalli; ils étaient prêts à jouer cette œuvre dès que l'autre paraîtrait aux Tuileries. Les Comédiens de M^lle^ d'Orléans, qui venaient de Paris, savaient ce qui en était et, soucieux de plaire à leurs nobles spectateurs de Bruxelles, devaient avoir dans leur répertoire la pièce qui allait être à la mode. Or, c'est encore une fois l'*Orphée* de Chapoton, que les Comédiens du Marais jouèrent, en 1662, avec les machines de Buffequin (1). Il est certain que c'est lui aussi qui fut joué à Bruxelles sur la scène de la Montagne Sainte-Elisabeth.

Le succès des comédiens français était tel qu'ils étaient appelés régulièrement, plusieurs fois par semaine, à jouer au Palais, ainsi qu'il a été dit précédemment, en parlant du théâtre à la Cour sous Léopold-Guillaume.

Le texte cité de Lozano indique bien que les comédiens venaient jouer à Bruxelles tous les ans et qu'ils y recevaient chaque fois le même accueil bienveillant.

Nous y retrouvons la troupe de M^lle^ d'Orléans, le 7 janvier 1662 : elle loue à Adrien Aubertin le jeu de paume du Gracht, pour une période allant du 9 janvier au premier dimanche du Carême. En même temps, elle passe contrat avec le charpentier Etienne Mees, pour la construction de la salle et de la scène, ainsi que nous l'avons vu. Cette scène sera à trois étages, et devra comporter la machinerie « pour juer la pièce de la machine de la *Toyson d'Or* et aultres ». (2)

Preuve nouvelle du succès des pièces à machines empruntées au répertoire du Théâtre du Marais, où la *Toison d'Or,* de Pierre Corneille, a été jouée en 1660; témoignage aussi du désir des comédiens de représenter à Bruxelles les dernières œuvres pour satisfaire leur public. Le 1^er^ avril 1662, les comédiens passent contrat avec Pierre Wauters, maître-batelier, pour le transport, jusqu'à La Haye, de toute la troupe, y compris les valets et les servantes, avec hardes et bagages, pour la somme de 150 florins (3).

Les nombreuses pièces notariales signées par les « Comédiens de M^lle^ d'Orléans », durant leur séjour en 1662, permettent de se rendre compte de la composition de la troupe à ce moment de son existence. On fait de nouveaux engagements, tandis que d'autre part une scission

(1) Henri Prunières, op. cit., p. 324. — Germain Bapst, *Essai sur l'Histoire du Théâtre,* p. 210.

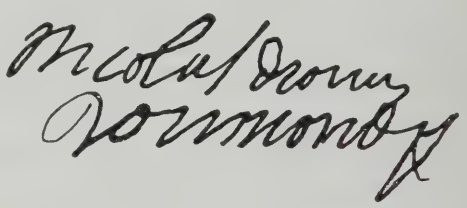
(2) Voir le chapitre précédent. Cft les minutes du notaire Janssens publiées en annexe par Faber, t. IV, pp. 225-230.

(3) Faber, t. IV, p. 228.

se produit. Le 3 février, on engage la demoiselle Marie Ancart, moyennant une rétribution journalière de 6 florins; elle sera tenue de jouer, à chaque représentation, de la harpe et de chanter. Les comédiens seront obligés de « faire amesner et ramesner la dicte Demoiselle en carosse » (1). Le 28 février, la demoiselle Charlotte Meslier de Rosidor est engagée dans la troupe à titre d'associée, aux mêmes conditions de risques et profits (2). Un autre acte nous apprend que le décorateur actuel des comédiens est le sieur Charles Rousselle, qui a vraisemblablement remplacé François de Beaulville, lequel remplissait autrefois ces fonctions.

PHILIPPE MILLOT
(30 décembre 1664).

Ces pièces sont signées par Philippe Millot, Nicolas Drouin dit Dorimond, Abraham Mitallat dit La Source, Louis Drouin dit De Louis, Nicolas Biet de Beauchamps, Joseph Dupin, Françoise de Lan, Françoise Petit, femme de Nicolas Biet de Beauchamps, et leurs trois enfants. Il est probable que d'autres actrices et acteurs subalternes faisaient également partie de la troupe, mais ils ne sont pas intervenus dans ces circonstances importantes.



NICOLAS DROUIN, DIT DORIMOND
(28 février 1662).

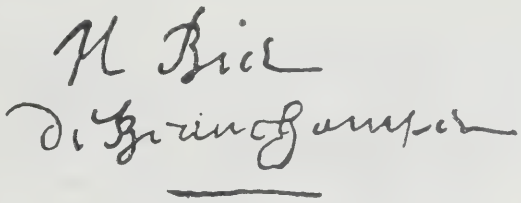
Les deux chefs sont Philippe Millot et Nicolas Dorimond. Ce sont deux acteurs de réel talent, qui dépassent en valeur et en renommée tous leurs camarades. Nicolas Drouin, dit Dorimond, est né à Paris en 1628; comédien et directeur de troupe, il est aussi auteur et joue souvent ses propres œuvres : *Le Festin de Pierre, l'Amant de sa Femme* (3), *les Amours de Trapolin*, *l'Inconstance punie*, *l'Ecole des Cocus, la Femme industrieuse, Rosalie* et *l'Avare dupé*. Il s'était marié avec Marie

(1) Faber, t. IV, p. 226.

(2) Ibidem, p. 227 C'est peut-être la femme de l'acteur Rosidor dont il sera question plus loin à différentes reprises.

(3) Cette petite comédie en un acte et en vers venait d'être représentée par les Comédiens de Mlle d'Orléans à Paris, en janvier 1661, sur le théâtre qu'ils occupèrent rue des Quatre-Vents. Elle fut certainement jouée à Bruxelles. Pour les pièces de Dorimond, voyez *Lettres au Mercure sur Molière*, Paris, 1787, pp. 40 et 68; Victor Fournel, *Petites Comédies rares et curieuses du XVIIe siècle*, 1884, t. I; Chardon, *Troupe du Roman comique*, 1876, appendice II. Cft aussi *Dictionnaire portatif des Théâtres*, par De Léris. Dans le prologue de sa pièce *Les Amours de Trapolin*, Dorimond fait dialoguer deux bourgeois devant une affiche en vers placardée par les Comédiens de Mademoiselle au coin d'une rue :

Dumont, qui épousa, après la mort de Dorimond (1), un gagiste de la troupe, Pierre Ausillon, ancien guidon de la Compagnie du Prévost de l'Ile-de-France. Marie Dumont entra au Théâtre du Marais, puis au Théâtre Guénégaud, « à la recommandation d'une personne de qualité ». Elle fut d'ailleurs congédiée à l'unanimité en 1679, avec une pension. La Grange lui reprocha de n'avoir jamais été bonne à rien au théâtre, et il semble que son seul talent fut d'avoir la gorge aussi belle que possible !(2)



NICOLAS BIET DE BEAUCHAMPS.
(27 février 1662).

Venait ensuite Abraham Mitallat, dit La Source, dont nous parlerons plus loin, car il revint souvent à Bruxelles et fut lui-même chef d'autres troupes.

Nicolas Biet de Beauchamps était originaire de Senlis, en Picardie. Il avait, paraît-il, un talent particulier pour jouer les déguisements en femme. On sait, en effet, qu'au XVII[e] siècle, les rôles de nourrices et de vieilles femmes étaient presque toujours tenus par des hommes. En février 1662, étant à Bruxelles, Nicolas Biet, sa femme et leurs trois enfants quittèrent la troupe de M[lle] d'Orléans et s'engagèrent dans celle de Jean Guillemoys-Duchesnay, dit Rosidor (3). Mal leur en prit, car Rosidor,

« Oh ! Oh ! L'affiche en vers, s'écrie l'un d'eux ; cette troupe est jolie ! » Ce genre de publicité était donc à la mode. Le texte de l'affiche est curieux à reproduire comme spécimen :

AFFICHE

« LES COMÉDIENS DE MADEMOISELLE »

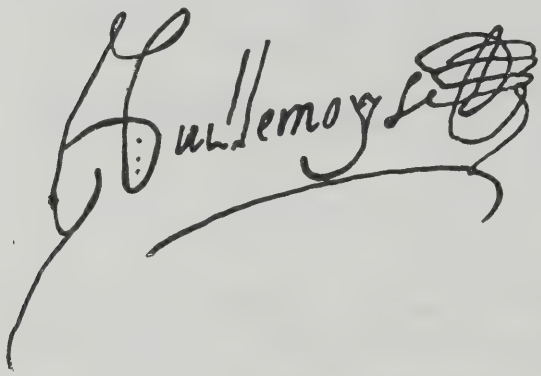
La pièce que nous vous donnons
Mérite vos attentions :
Ce sont les Amours d'Ignorance,
Qu'on confond avec la Science,
Et de son brave Trapolin
Qui l'aime autant que le bon vin.
De cette pièce on fait estime
Tant pour la force de la rime
Que pour la vigueur des bons mots
Qui ne sont pas faits pour les sots,
Mais pour la belle connaissance
Et les auditeurs d'importance.
Qu'ici les uns dressent leurs pas,
Que les autres n'y viennent pas.

(1) Survenue à une date mal connue, après 1664.

(2) ROBINET, lettre du 8 mars 1670.

(3) Ce Rosidor fut, comme Rosimond, un auteur-comédien. En cette même année 1662 il publia à Liége, où sans doute il venait de jouer, sa tragédie en cinq actes : *La Mort du Grand Cyrus ou la Vengeance de Tomiris*. (Liège, G.-F. Streel, 1662). Il écrivit encore : *Les Divertissements du temps ou la magie de Mascarille* et *les Amours de Merlin*, joués et imprimés à Rouen en 1671.

étant allé à Paris, sous prétexte d'y faire quelques engagements pour compléter sa compagnie, s'y engagea lui-même dans une autre troupe, abandonnant de Beauchamps et sa famille à Bruxelles au mois d'avril, « en une saison que toutes les trouppes sont faictes (1). » Plus tard, en 1673-1674, on retrouve Nicolas Biet de Beauchamps dans la troupe de S. A. R. le Duc de Savoie, qui jouait tous les hivers à Turin. Il songea à entrer à l'Hôtel de Bourgogne, mais ne mit pas ce projet à exécution. Ses deux fils, Jean et Claude, devinrent aussi des comédiens : en 1696 ils feront partie d'une troupe qui jouera à Gand (2).



JEAN GUILLEMOYS-DUCHESNAIS, DIT ROSIDOR.
(27 février 1662).

Joseph Du Landas, sieur du Bignon, dit Dupin, né en 1639, se fit comédien après avoir dissipé sa fortune. En 1665 il devait épouser Louise Jacob, fille de Montfleury. C'était un acteur assez médiocre, qui appartint au Théâtre Guénégaud, où il joua, lui aussi, les travestis féminins ridicules. Il mourut à Paris, le 25 juillet 1696.

La troupe, ayant perdu quelques-uns de ses sujets, ne tarda pas à en acquérir d'autres; arrivée à La Haye le 5 avril 1662, elle loua le jeu de paume dit « Kaatsbaan » sur le Buitenhof et y fit, comme à Bruxelles, construire un théâtre qui devait servir pendant six semaines et être assez vaste pour contenir 108 bancs (3).

Pendant que les Comédiens de M^lle^ d'Orléans sont en Hollande, une autre troupe fait une courte apparition à Bruxelles. Elle s'intitule « Comédiens du Roy d'Angleterre » dans un acte (4) et « Comédiens du Sérénissime Prince de Liége » dans un autre (5).

Il y a là Rosidor et sa femme Charlotte Meslier, Claude Jannequin

(1) FABER, t. IV, pp. 228 et 229.

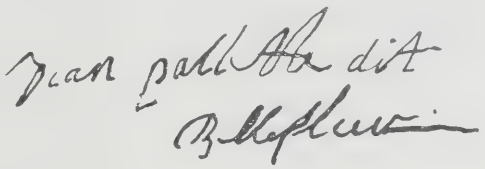
(2) FABER, t. I, p. 63.

(3) *Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*, 25 juillet 1884, col. 434.

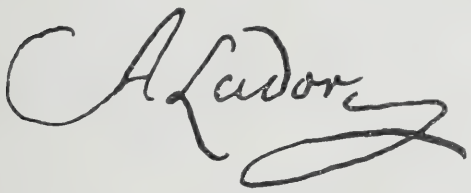
(4) Acte de location passé le 20 mai 1662, entre les Comédiens du Roy d'Angleterre et Adrien Aubertin. (FABER, t IV, p. 230.)

(5) N G. B. Liasse 1908, acte du 31 mai 1662, minutes du notaire Mordach. Le premier acte qui concerne cette troupe est du 23 janvier 1662. Les comédiens qui la composent acceptent dans leur « compagnie » trois musiciens, Bernard Dommaille, Julien Fontaine et Anne Bonne. (N.G.B. Liasse 1320, acte du 23 janvier 1662).

dit Rochefort, Denys Lavoy, Philippe Toubel dit Alcidor, Jean Desurlis, Suzon, Félicie et Madeleine Hazard, Jean Pallet dit Bellefleur, Jean Pellan dit De Lille et Jacques Troche. Cette troupe vient probablement d'Angleterre. Elle a joué auparavant à La Haye, où on se souvient d'elle (1). Denys Lavoy paraît en être le chef. Mais elle ne semble pas composée d'acteurs très riches, à l'exception de Claude Jannequin, qui prête 600 livres à ses compagnons (2). Elle loue le Jeu de Paume du Gracht, au jour le jour, moyennant 3 patacons par représentation et sans engagement de bail. Nous ignorons ses succès et la durée de son séjour, qui ne dépasse pas quelques semaines (3) : le 7 février 1663, la troupe était à Gand, où ceux qui en font partie renouvellent leur contrat d'association (4), à l'exception de Jean Pallet dit Bellefleur, qui a rejoint les « Comédiens de M^lle^ d'Orléans » (5).



JEAN PALLET, DIT BELLEFLEUR
(30 mai 1662)



PHILIPPE TOUBEL, DIT ALCIDOR
(30 mai 1662)

(1) *Int. des Ch. et des Cur.*, loc. cit.

(2) Acte cité du 31 mai 1662.

(3) Comme on va le voir, en effet, les Comédiens de M^lle^ d'Orléans sont revenus à Bruxelles dès le début du mois d'août. Cependant il semble que la troupe reparut à Bruxelles en janvier 1664 et que les deux compagnies furent en rapport. (Voir un prêt de 70 florins consenti par Louis Drouin, dit De Louis, à Isabelle Gassot, femme de Jean Pellan, dit De Lille. N. G. B. Liasse 1320, acte du 20 janvier 1664.)

(4) Cft CLAEYS, op. cit. II, pp. 26-27.

(5) Il le fit sans doute par raison sentimentale, voulant épouser Françoise de Lan. Le contrat de mariage fut signé le 30 décembre 1664. (N. G. B. Liasse 1320, acte du 30 déc. 1664, minutes du notaire Semal.) Signèrent : Marguerite Prunier, mère de la fiancée, Philippe Millot, son beau-père, et Adrien de Marsenne comme témoin. Le mariage fut célébré le 3 janvier suivant à la paroisse de Sainte-Gudule : « Die 3 Januarii 1665 in baptisterio huius ecclesiæ coram me infra scripto contraxerunt matrim. : Joannes Palete et Joanna Francisca de Lan, D. Gudulæ subditi, prestito previæ juramento libertatis requisito, dispensante Ill^mo^ ac R^mo^ Archiepiscopo Mechliniensi in bannorum solemniis et super interdicto temporis, testibus Augustino Neetens, Abrahamo Mitela, Philippo Milo, Ludovico Drouin, Margareta Prunnier, Matre sponsæ, et aliis plurimis. Quod attestor. Servatius Middegæls, Vic. Pleb. D. Gudile. » (Paroisse de Sainte-Gudule, registres aux mariages, à la date indiquée.)

FRANÇOISE DE LAN
(30 décembre 1664)

Les actes précisent que Jannequin, devenu chef de la troupe, jouait les rois et faisait les annonces, que Desurlis interprétait les premiers rôles et Denys Lavoy les seconds rôles et les comiques, que Jean Pellan était le décorateur-machiniste de l'entreprise et que Troche

SIGNATURE DE JEAN DESURLIS
(30 mai 1662)

remplissait les rôles de comparses sans importance (1). Nous ne savons pas autre chose des comédiens qui composent cette troupe, et seul Jean Desurlis porte un nom qui ait laissé trace dans l'histoire du théâtre. Il est le frère de Catherine et d'Etiennette Desurlis (2), dont la première fut une des dix signataires du contrat d'association de l'Illustre Théâtre, le 30 juin 1643, et dont la seconde appartint au Théâtre du Marais et épousa Brécourt. Jean Desurlis avait épousé, un an avant de venir à Bruxelles, la veuve de Pierre Hazard, comédien de l'Hôtel de Bourgogne (3). Plus tard, en 1672, il appartient au Théâtre du Marais, où il joue les deuxièmes rôles tragiques et les grands amoureux comiques. On trouve son nom dans la distribution de *Pulchérie,* le 15 novembre 1672. En 1685, il reparaîtra à Bruxelles.

Le 7 août 1662, les « Comédiens de M^lle^ d'Orléans » annoncent leur intention de revenir à Bruxelles; le chirurgien Pierre Bigot loue, en leur nom, le Théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth à Martin Van den Nesse, qui en était alors propriétaire. Le bail prendra cours quatorze jours après la Toussaint et expirera un mois après Pâques 1663, le tout moyennant un loyer de 220 patacons, dont 100 payables anticipativement le 15 septembre et les 120 autres quatorze jours après la Noël (4).

Nous ignorons quelle fut l'activité de la troupe durant cette saison 1662-1663. Tout au plus pouvons-nous croire, comme nous l'avons vu, qu'elle prêta son concours à la représentation donnée au Palais par

(1) Voir acte passé à Gand, le 9 février 1663, dans FABER, t. IV, p. 233.

(2) Une troisième sœur, Madeleine, épousa précisément Claude Jannequin, dit Rochefort, acteur de la troupe, dont son frère faisait partie; un enfant issu de ce mariage fut tenu sur les fonts baptismaux par Molière, à Notre-Dame-d'Auteuil, le 30 mars 1671. (Cft HENRY LYONNET, *Dictionnaire,* art. Desurlis.)

(3) Madeleine Hazard et ses deux filles Suzon et Félicie faisaient, en effet, partie de la troupe.

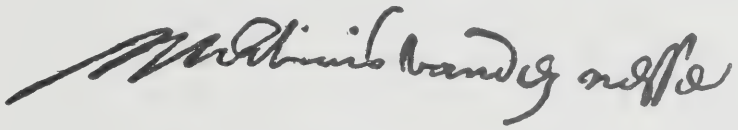
(4) Acte de location publié et traduit (car l'original est en flamand) par FABER, t. IV, p. 230.

S. E. le Marquis de Caracène, Gouverneur Général des Pays-Bas, le 14 avril 1663, pour l'anniversaire de la naissance de Leurs Majestés.

A la fin de 1663, la troupe repart pour La Haye : le 5 novembre, elle y fait construire, par le maître charpentier Hendrik van Erp, son théâtre habituel au jeu de paume : il doit avoir 35 pieds de longueur; le parterre contiendra 16 bancs et renfermera en outre un espace de 12 pieds pour les spectateurs qui se tiennent debout, sans omettre sept loges pour la noblesse.

Pendant ce temps, la troupe envoyait Jean Pallet, dit Bellefleur, en Angleterre, sans doute pour y préparer une tournée.

Il est probable qu'elle n'eut pas lieu, car les acteurs reviennent à Bruxelles, en janvier 1664; c'est là que Bellefleur les rejoint (1). Le 4 mars, nouveau bail avec Martin Van den Nesse pour la location de son théâtre, depuis Pâques 1664 jusqu'à la Pentecôte 1665 (2). Ils seront tenus, dit le bail, d'occuper la salle au plus tard à la Toussaint prochaine : sans doute, ont-ils fait part au propriétaire de leur intention d'entreprendre encore une tournée dans les provinces des Pays-Bas avant de jouer à Bruxelles. Le 7 mars, ils remettent les pouvoirs nécessaires à un commerçant bruxellois, le sieur Magnery « pour, en leur absence, faire, gérer et négocier toutes leurs affaires » (3). Ils quittent Bruxelles : ils passeront le mois de juin à Anvers (4) et celui d'août à Gand (5). Puis ils reviennent jouer, l'hiver durant, dans la capitale (6) : ils y sont en mars 1665, où ils règlent d'anciennes dettes entre les mains d'Adrien de Marsenne, sieur de Belleville, lequel prête, d'autre part 46 florins à Abraham Mitallat (7).



MARTIN VAN DEN NESSE,
PROPRIÉTAIRE DU THÉATRE DE LA MONTAGNE SAINTE-ELISABETH
(1664)

(1) FABER, t IV, p 231.

(2) Le bail dans FABER, t. IV, p. 231. Parmi les signataires nous relevons encore deux nouveaux noms : Jean Godart, sieur de Champnouveau, et Jolimont. Le premier fit partie du Théâtre du Marais, mais dès 1667 il s'en retira.

(3) FABER, t. IV, p. 232.

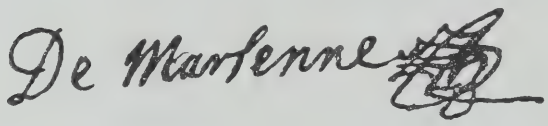
(4) Actes passés à Anvers, devant le notaire Batta Claus, les 3 et 23 juin 1664. Cft aussi N. G. B. Liasse 1639, acte du 9 mars 1665, minutes du notaire A. Janssens.

(5) P. CLAEYS, t. II, p. 28. Ils inaugurent, le 20 août 1664, la salle de la Confrérie des Archers de Saint-Sébastien.

(6) Le 18 décembre 1664 fut baptisée, à Sainte-Gudule, Marie-Ernestine, fille légitime de Philippe Millot et de Marguerite Prunier. L'enfant fut tenue sur les fonts par Henri de Ligne, marquis de Rœulx, et par Claire-Marie de Nassau, princesse de Ligne. (Paroisse de Sainte-Gudule, registres aux baptêmes.)

(7) N. G. B. Liasse 1639. Cft aussi FABER, t. IV, p. 232.

En ce même mois de mars 1665, il y a lieu de signaler à Bruxelles la présence, insoupçonnée jusqu'ici, de Guillaume Marcoureau de Brécourt : le 27, il donne par-devant notaire procuration générale à sa femme, Etiennette Desurlis, pour la gestion de leurs affaires (1).

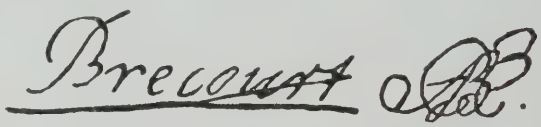


ADRIEN DE MARSENNE, SIEUR DE BELLEVILLE
(30 décembre 1664)

Il ne nous paraît pas impossible que Brécourt ait joué à ce moment avec les « Comédiens de M^lle^ d'Orléans ». En tout cas, il dut être en rapport avec eux: cette indication ajoute un fait nouveau à la biographie du célèbre comédien.

Une dernière fois, ils reprennent la route de Hollande. On les signale à La Haye le 22 avril 1665, date à laquelle ils font construire leur théâtre ordinaire par le charpentier Rotteveel. Dès le 12, d'ailleurs, ils étaient arrivés, puisque ce jour-là Louis Auvray, « jeune homme natif de Paris », reconnaît une dette qu'il a contractée envers Jean Pallet, dit Bellefleur, et Louis Drouin, dit De Louis (2).

Enfin, pour la dernière fois également, la troupe reparaît à Bruxelles en 1666 (3); c'est Joseph Du Pin qui parle en son nom et semble en être le chef. Dès le mois d'août, il donne procuration à Jacques Du Bois, bourgeois de Bruxelles, pour la signature du bail du Théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth. Celui-ci est loué aux comédiens le 16 septembre pour un terme allant de la Toussaint 1666 à Pâques 1667, pour 220 patacons (4). Malheureusement, nous sommes sans détails plus précis sur ces derniers séjours des « Comédiens de M^lle^ d'Orléans ». En quittant Bruxelles pour n'y plus revenir, ils y laissaient pourtant un d'entre eux, Abraham Mitallat. En mai 1667, les autres venant de Metz, s'arrêtent à Dijon, qui les a vus dix ans auparavant. Que de changements en ces longues années ! C'est la dernière étape de Millot et de ses compagnons avant leur arrivée à Munich,



GUILLAUME MARCOUREAU DE BRÉCOURT
(27 mars 1665)

(1) N. G. B. Liasse 1639, acte du 27 mars 1665, minutes du notaire Janssens.

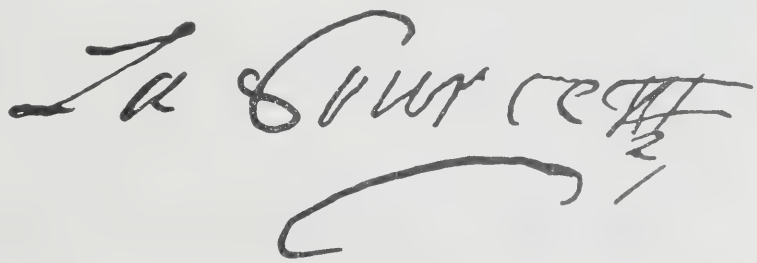
(2) *Intermédiaire des Ch. et des Cur.*, loc. cit

(3) Elle envoie, en mai, un émissaire, Philippe La Jeunesse, qui se met en rapport avec un bourgeois du nom de Jacques Du Bois, promettant que la troupe utilisera ses bons offices, s'il obtient de l'Amman de la Ville une autorisation en règle pour les comédiens; il sera même indemnisé des menus frais qu'il a faits pour une autre troupe. (N. G. B. Liasse 1470, acte du 4 mai 1666, notaire Lhost.)

(4) N. G. B. Liasse 1470, acte du 16 septembre 1666, minutes du notaire J. Lhost.

où ils vont vivre de 1667 à 1671. Désormais, ils forment la « Troupe française de l'Electeur de Bavière ». Elle était petite, mais choisie : « La troupe française qu'entretient Son Altesse Electorale de Bavière, dit Samuel Chappuzeau, n'est pas forte en nombre de personnes, mais elle est bien concertée, et l'ayant vue à Munich, en deux voyages que j'y ay faits, je reconnus que la Cour en estoit fort satisfaite (1). » Millot y est comblé d'honneurs : par décret du 15 décembre 1671, il est nommé « Ritter Stuben Portier ». Il a maintenant quarante ans, il songe à l'avenir, car il dit adieu à la vie errante des « comédiens de campagne ». Sur un théâtre bien aménagé, devant un public de choix, il joue ses succès anciens et nouveaux : *Tartuffe, Rodogune, Thémistocle* de Du Ryer, *le Cosroës* de Rotrou, *la Dame d'Intrigues* de Chappuzeau, *le Prince restably* de Guérin de Boscal, et cet *Orphée,* qui lui a valu tant de succès à Bruxelles au carnaval de 1661.

Abraham Mitallat de La Source n'avait pas suivi ses compagnons qui se rendaient à Munich. Il se mit à la tête d'une nouvelle troupe, dont les membres s'intitulèrent « Comédiens de la Reine de France ». Le 9 août 1668, Mitallat loue à Martin Van den Nesse son théâtre, pour un terme allant jusqu'à la Pentecôte 1669 et moyennant un loyer de 250 patacons. Ce bail fut renouvelé l'année suivante, à la date du 15 juin 1669, pour une saison débutant à la Toussaint suivante et finissant le jour de Pentecôte 1670 (2). Les comédiens qui interviennent dans ces actes ont nom Abraham Mitallat, de Jolimont, tous deux transfuges de la troupe des « Comédiens de M^lle^ d'Orléans », de Raynez, Guérin, Denys Claircelier, sieur de Nanteuil, Jean Thomas, sieur de La Metterie, Bernarde Boisvert, sa femme et demoiselle Gillette Loiseau.



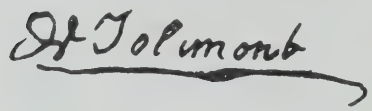
ABRAHAM MITALLAT DE LA SOURCE
(1668)

Le 15 mars 1669, avant de se mettre en route pour leur tournée

(1) CHAPPUZEAU, *Théâtre François,* Ed. Monval, p. 137.

(2) N. G. B. Liasse 1639, actes du 9 août 1668 et du 15 juin 1669, minutes du notaire A. Janssens. Ce deuxième bail a été passé par Jacques Du Bois, porteur de la procuration des comédiens en vertu d'un acte passé le 13 juin par-devant le notaire Venant de Tence, à Lille, où la troupe faisait sa tournée d'été.

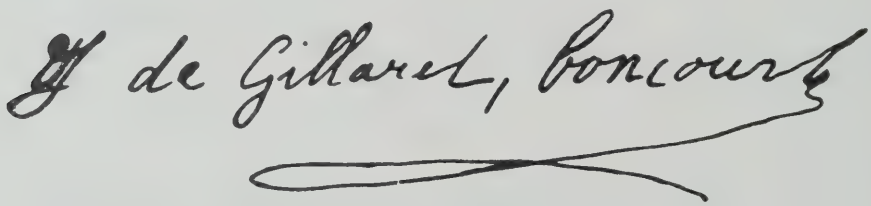
d'été, ils renouvellent leur contrat d'association pour une année, à peine de 1,000 livres de dommage pour les défaillants. De Nanteuil jouera les premiers et seconds rôles d'amoureux, Bernarde Boisvert prendra les rôles d'amoureuses, Gillette Loiseau aura les quatrièmes rôles, Mitallat se réservera les pères, et La Metterie, qui ne semble avoir eu qu'un talent médiocre, recevra les derniers rôles avec trois quarts de parts dans les bénéfices. De Nanteuil et Bernarde Boisvert « iront à Paris de la part des dits associez pour choisir les personnes qui leur seront nécessaires » (1).



DE JOLIMONT
(1669)

Ce sont ces deux mandataires qui engagèrent sans doute de Jolimont, de Raynez et Guérin, qui figurent dans les actes ultérieurs. Tandis qu'ils étaient à Paris, les autres agréèrent dans la troupe le sieur Jean Gillaret, sieur de Boncourt, sous la condition « qu'il se pourra séparer de leur association quand bon lui semblerat sans estre tenu en aucune amende moyennant qu'il laisserat au prouffit des susdits comparants ses deux parts de décorations du Théâtre » (2).

La troupe, comme on le voit, est de quelque importance et comprend des acteurs qui n'étaient point à dédaigner. Abraham Mitallat, sieur de La



SIGNATURE DE JEAN GILLARET, SIEUR DE BONCOURT
(1669)

Source, était né à Metz et avait épousé, en 1634, Jeanne du Ronserré. Il jouait à Lyon en 1644, puis entra dans la troupe de Philippe Millot. Il fut même un moment associé avec l'opérateur Jacques de Gorla (3).

De Nanteuil fut auteur en même temps qu'acteur. Sa première œuvre datait de 1664 ; il publia en 1672 : *Le Comte de Roquefeuil, les Brouilleries nocturnes, l'Amour sentinelle, le Docteur extravagant* et *l'Amante invisible.*

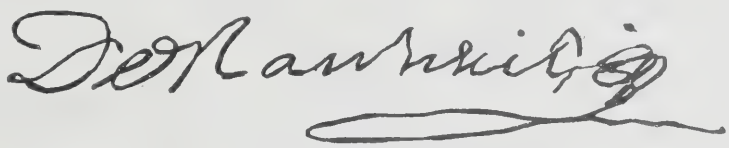
(1) N. G. B Liasse 1639, acte du 15 mars 1669, minutes du notaire A. Janssens.

(2) Ibidem, acte du 18 mars 1669. On retrouve ce Boncourt trente ans plus tard, en 1699, à Varsovie, dans la troupe des « Comédiens du duc de Zell ».

(3) H Lyonnet, *Dictionnaire*, art. « Mitallat ».

Il passa, de son temps, pour ne pas manquer de talent : d'abord comédien de la Reine, il fit partie ensuite de plusieurs troupes aux gages des princes allemands et, en 1685, joua à Angoulème comme chef d'une compagnie de comédiens qu'il avait recrutée. Il revint à Bruxelles en 1678 et 1681 (1). Nous manquons de renseignements biographiques sur les autres membres de la troupe. Bernarde Boisvert, qui semble avoir été une comédienne de mérite, avait fait partie, en 1667, de la troupe de Philandre, au moment où celui-ci céda la direction à Henri Pitel et à Michel du Rieu (2).

Il ne nous paraît pas que les « Comédiens de la Reine de France » aient observé scrupuleusement le bail signé en leur nom le 15 juin 1669 et qui les obligeait à occuper les locaux de la Montagne Sainte-Elisabeth « à la Saint-André », c'est-à-dire le 30 novembre. En effet, le 23 novembre, se trouvant à La Haye, où Mitallat les a sans doute entraînés en se souvenant des succès anciens, ils constituent un mandataire à Bruxelles pour régler leurs affaires (3). Il est probable, d'ailleurs, que la troupe se dispersa peu après, puisqu'on retrouve les noms des artistes qui la composèrent dans d'autres compagnies dès 1673. Samuel Chappuzeau, parlant de la composition des troupes que les princes étrangers entretiennent, signale, parmi les acteurs de S. A. R. le Duc de Savoie, le nommé Guérin, et parmi ceux des Ducs de Brunswick et Lunenbourg, de Nanteuil, de Boncourt et sa femme, de Lavoy, qui a joué à Bruxelles en 1662, et M[lle] de la Metterie, qui doit être Bernarde Boisvert (4). Quant à Mitallat, nous en perdons la trace.



DENYS CLAIRCELIER, SIEUR DE NANTEUIL
(1669)

La désertion de la troupe d'Adrien Mitallat ne causa pas grand dommage au propriétaire du Théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth.

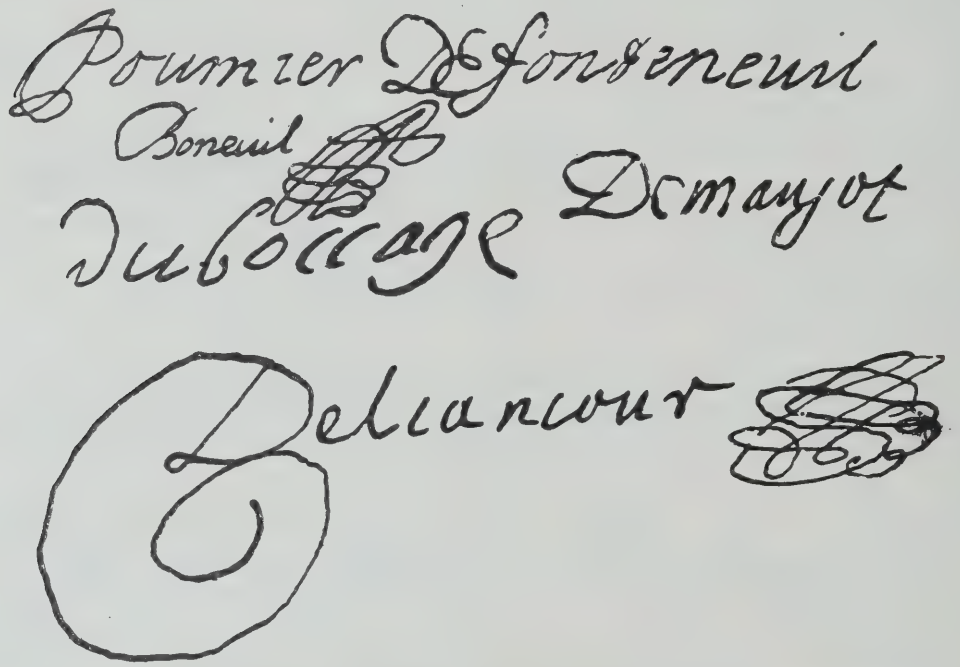
(1) Voyez G. Monval, « La troupe de Nanteuil à Angoulème en 1685 » dans *Le Moliériste*, 1888, t. X, p. 57.) En 1682, la troupe de Nanteuil et de Valois joue à Dijon pour le duc d'Enghien Voir G. Macon, « Le Grand Condé et le Théâtre » dans le *Bulletin du Bibliophile*, 1898-1899. Sur cet acteur, voyez aussi Beauchamps, *Recherches sur les Théâtres de France*, p. 257, et Mouhy, *Abrégé*, t I, pp. 22, 32, 71, 422 et t. II, p. 250. Sur ses œuvres, consultez le *Dictionnaire* de Léris.

(2) Cft H. Chardon, *Scarron inconnu*, t. II, p. 244.

(3) *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, 25 juillet 1884, col. 434. En même temps à Bruxelles, Martinus Van den Nesse constitue procureur pour poursuivre les comédiens. (N. G. B. Liasse 55, actes des 7 et 26 novembre 1669, minutes du notaire Charliers.)

(4) Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre François*, édit. Monval, p. 138.

Dès le mois de juillet 1670, une « bande » nouvelle se présentait, qui fit la saison d'été : elle était composée de Jacques Pomier, sieur de Fonteneuil, Pierre Benar, sieur de Boneuil; Jean-Baptiste Pohu, sieur de Préfleury; Jean Chantrelle, sieur du Boccage; Laurent de Mangot, tous accompagnés de leurs femmes, et Guillaume Savoien, sieur de Liancour. La troupe loue le théâtre à raison de trois patacons par représentation, mais elle s'engage à occuper le théâtre de la Saint-Rémy au Carême suivant, en



SIGNATURES DE JACQUES POMIER, SIEUR DE FONTENEUIL ;
PIERRE BENAR, SIEUR DE BONEUIL; JEAN CHANTRELLE, SIEUR DU BOCCAGE; LAURENT DE MANGOT
ET GUILLAUME SAVOYEN, SIEUR DE LIANCOUR.
(23 juillet 1670)

payant d'avance un loyer total de 260 patacons, sauf à subroger une autre troupe dans ses droits et devoirs, avec l'agrément du propriétaire (1).

C'est d'ailleurs ce qui advint. Cette compagnie cède la place, le 7 octobre 1670, à Jean Simonin, dit Chevalier (2), et à ses compagnons, qui reprennent le bail de la Montagne Sainte-Elisabeth, aux mêmes conditions. La troupe de Simonin joua durant tout l'hiver : nous n'avons pas de précisions quant à sa composition et à son répertoire.

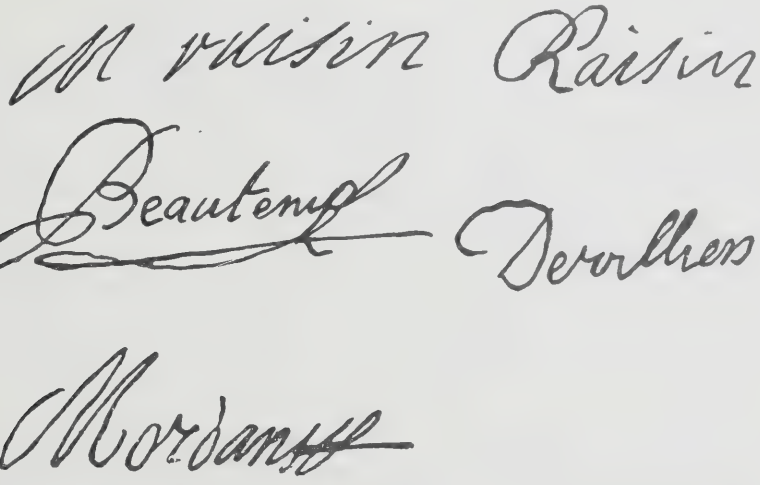
(1) N. G. B. Liasse 55, acte du 23 juillet 1670, minutes du notaire G. Charliers.

(2) Cet acteur courait déjà la province en 1655; à Mâcon, il prend alors le titre de « Comédien du Roy ». (H. Lyonnet, *Dict.* t. II, p. 647)

Le 11 juillet 1671 arrive à Bruxelles Catherine Bidaut, en qualité d'envoyée de la « Troupe de Monsieur le Dolphin de France ». Elle prend à bail le théâtre de Martin Van den Nesse à dater de la Toussaint prochaine (1). Le 28 du même mois, survient le gros de la troupe, qui donne son accord à cette convention, moyennant le loyer habituel de 260 patacons. Cette nouvelle bande est celle des comédiens-enfants d'Edme Raisin, devenue depuis lors la « Troupe de Monseigneur le Dauphin ». Le 9 mars 1672, les acteurs qui la composent renouvellent entre eux l'habituel contrat d'association « pour faire la comédie ensemble à commencer d'aujourdhui jusqu'au jour des Cendres 1673 » à condition de partager tous les profits, et au dédit de 50 pistoles d'Espagne, pour qui sortira de la troupe. Les signataires sont Marguerite Siret, veuve du sieur Raisin, « se

JEAN SIMONIN, DIT CHEVALIER
(7 octobre 1670)

CATHERINE BIDAUT
11 juillet 1671)



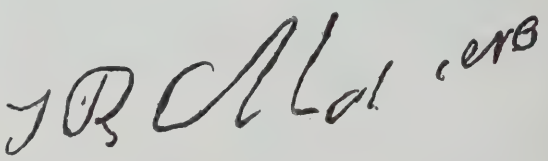
SIGNATURES DE MARGUERITE RAISIN, JACQUES RAISIN, JEAN DE VILLIERS, LOUIS MORDAN ET BEAUTEMPS
(9 mars 1672)

faisant fort pour ses enfants Jacques, Jean, Cato et Babet Raisin », Jean de Villiers, Charles Savoien, sieur de Clermont, Guillaume Savoien, sieur de

(1) N. G. B. Liasse 55, acte du 11 juillet 1671.

Liancour, Louis Mordan et la demoiselle J. Siret. De plus Michelle Dutressez, femme Bidaut, qui est actuellement à Paris, pourra adhérer au contrat d'association (1). On connaît, par Grimarest notamment, l'histoire de la troupe de comédiens-enfants réunie par l'organiste Raisin et celle de l'épinette magique à laquelle il faisait exécuter tous les airs à la mode sur un simple commandement. En réalité, ses deux fils étaient cachés dans la boîte. Il fut appelé à la Cour et exerça ses talents devant la Reine, qui fut effrayée; Raisin, obligé de déceler son secret, dut changer de gagne-pain : il fit danser et chanter, sur un théâtre en miniature, une troupe liliputienne composée de ses quatre enfants et du jeune Boyron, le futur Michel Baron. C'est là que se distingua le plus jeune des deux fils d'Edme Raisin, Jean-Baptiste, surnommé par le public « le petit Molière » : il en garda même l'habitude de signer du nom de « J.-B. Molière » allant jusqu'à imiter la graphie de la signature de son glorieux homonyme. L'acte du 9 mars 1672 est signé de la sorte, et la similitude ne laisse pas de paraître curieuse. L'histoire des deux frères Raisin et de leur sœur Catherine, qui épousa Jean de Villiers, est assez connue pour que nous ne la refassions pas ici (2). Ils entrèrent tous quatre à la Comédie-Française. Jean de Villiers, qui avait aussi joué dans la troupe des « petits comédiens du Dauphin », était le fils de ce Claude Deschamps, dit De Villiers, qui se fit remarquer par son inimitié contre Molière et qui répondit par la *Vengeance des Marquis* à l'*Impromptu de Versailles*.

CHARLES SAVOIEN, SIEUR DE CLERMONT
(9 mars 1672)



JEAN-BAPTISTE RAISIN, DIT « LE PETIT MOLIÈRE »
(9 mars 1672)

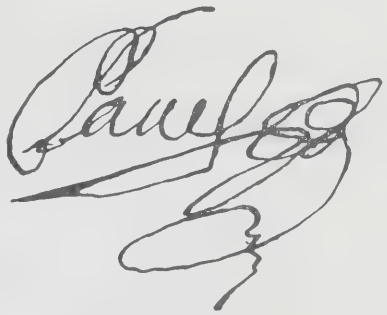
(1) N. G. B. Liasse 225, acte du 9 mars 1672, minutes du notaire Appelman.

(2) LEMAZURIER, *Galerie Historique*, t. I.; JAL, *Dictionnaire*; LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens*, t. II, p. 579. En 1677, la troupe des Raisin s'unit à celle de Henri Pitel de Longchamps et Michel du Rieu, l'ancienne troupe de Philandre, pour être aux gages du Grand Condé. Plus tard, de 1681 à 1688, elle fusionna avec celle de Pierre Benar de Boneuil qui l'avait précédée à Bruxelles en 1670. (Voir sur ces troupes : G. BAPST, *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, p. 348 ; G. MACON, « Le Grand Condé et le Théâtre. » (*Bulletin du Bibliophile*, 1898, p. 568); G. MONVAL, *Documents inédits sur les Champmeslé*, 1892, brochure; M. NOURY, *Le Théâtre à Rouen au XVII^e siècle*, 1893, brochure ; M. BOUTEILLIER, *Histoire des Théâtres à Rouen depuis leur origine* ; M. MUGNIER, *Le Théâtre en Savoie*, Chambéry, 1887 ; M. DE GOUVENAIN, *Le Théâtre à Dijon*, 1888, où il parle longuement des Raisin. Consulter enfin les travaux de HERLUISON et de LEROY sur les acteurs ayant vécu dans l'Orléanais.)

C'est vraisemblablement cette troupe qui était encore à Bruxelles en novembre 1672, en même temps qu'une autre, puisque les *Relations Véritables* annoncent que le dimanche 6 et le lundi 7 « une différente troupe de comédiens fit tout son possible de bien satisfaire la compagnie ».

En 1675, la même gazette fait simplement allusion à une représentation théâtrale ; preuve que le public et la Cour prenaient toujours le même plaisir au divertissement de la comédie.

Trois ans après, en 1678, Bruxelles eut, une fois encore, deux troupes qui jouèrent simultanément au Jeu de Paume du Gracht et à la Montagne Sainte-Elisabeth, sans être pour cela en mésintelligence. Le 24 septembre 1678, Scipion Clavel prend à bail le théâtre de Martin Van den Nesse, « au nom de la troupe de S. A. Monseigneur le Ducq d'Hannovre » (1). Quelques semaines après, le 24 novembre, reparaissaient les « Comédiens de la Reine de France » dirigés par Denys de Nanteuil : ils font ériger par Henderich Van den Rym, « charpentier de son stil », la scène habituelle au jeu de paume, ainsi que nous l'avons vu (2).



SCIPION CLAVEL
(24 septembre 1678)

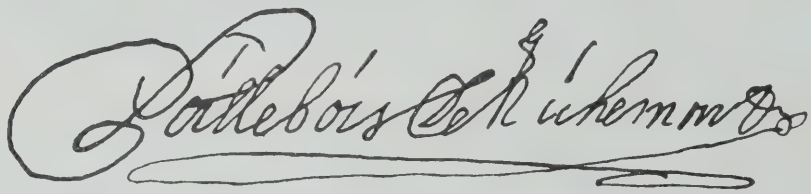
Le bail entre Aubertin et Denys de Nanteuil ne fut signé que le lendemain : il stipule une redevance d'une pistole « à payer de jour en jour, à commencer dez le jour que les ouvriers commenceront à travailler au théâtre » et ce jusqu'au moment où la scène sera démolie et le jeu de paume rendu à son propriétaire. De Nanteuil s'obligeait de plus à donner dans la huitaine toutes garanties pour la bonne exécution de la convention (3).

Il est à présumer que le succès récompensa le zèle des deux troupes, puisqu'on retrouve à Bruxelles, durant plusieurs années, les comédiens qui les composaient; ils passent même d'une troupe dans l'autre et se prêtent leurs bons offices. S'ils quittent parfois la ville pour donner des représentations dans les provinces, ils reviennent toujours dans la capitale des Pays-Bas, où ils sont sûrs de trouver bon accueil.

Dans l'intervalle, durant la saison d'été 1679, la compagnie qui a joué

(1) Le bail fut passé devant le notaire Ph. Vankerckove (N. G. B. Liasse 57, acte du 4 mai 1680.)
(2) N G. B. Liasse 226, acte du 24 novembre 1678, minutes du notaire Appelman.
(3) N. G. B. Liasse 2056, acte du 26 novembre 1678, minutes du notaire Jehan Morren.

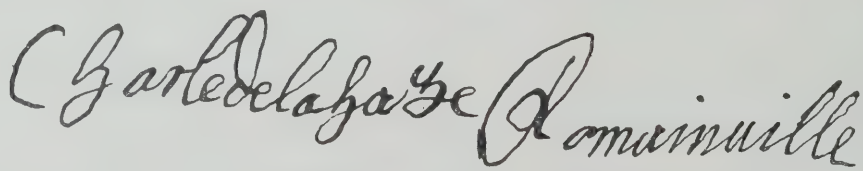
à la Montagne Sainte-Elisabeth va faire une tournée à Bruges et à Gand (1), mais le 15 mai elle renvoie à Bruxelles un de ses membres, Hugues Paillebois, sieur de Richemont, pour signer avec Martin Van den Nesse, un nouveau bail d'hiver. La procuration délivrée à cet effet à Richemont par



HUGUES PAILLEBOIS, SIEUR DE RICHEMONT
(15 mai 1679)

ses camarades nous indique la composition de la « Troupe de S. A. le Duc d'Hannovre » à ce moment : Le Riche, Scipion Clavel, Romainville, Jacques Valliot et Isabelle Valliot, la Chevalier et un comédien dont le nom est difficile à déchiffrer (en apparence on lit Lardaville) complètent, avec Hugues Paillebois, son effectif. (2)

Elle ne tarde pas à se modifier, comme il advenait pour toutes ces troupes à l'entrée d'une nouvelle campagne. L'année suivante, le 4 mai 1680, le bail du théâtre est renouvelé par Jean Barrier, dit De Fonpré, qui devait revenir si souvent à Bruxelles, par Scipion Clavel et Jacques Valliot (3). Deux jours plus tard, le 6 mai, les trois mêmes acteurs, en leur nom et en celui de leurs camarades, « tous comédiens franchois establis par autorité de



CHARLES DE LA HAYE, DIT ROMAINVILLE
(1679)

Son Excellence aux Pays-Bas », cèdent à un fournisseur une créance de 150 patacons qu'ils ont à charge du Comte d'Arguinto, « pour un mois et demy de louage de loge » à leur théâtre. (4)

(1) Elle est à Gand au début de juin (Cft P. Claeys, op. cit. II, p. 33.) La requête qu'elle adresse au Grand Bailli et aux échevins de la Keure déclare qu'elle a reçu du Gouverneur Général le privilège exclusif de jouer aux Pays-Bas.

(2) N. G. B. Liasse 56, acte du 15 mai 1679, minutes du notaire Charliers.

(3) Ibidem. Liasse 57, acte du 4 mai 1680. Sur Scipion Clavel et sa femme Judith Chevalier, voir G. Monval, « Le Théâtre à Rouen au XVII[e] siècle. » (*Revue d'Art dramatique*, 1893.)

(4) N. G. B. Liasse 257, acte du 6 mai 1680, minutes du notaire De Bruyn.

MANIERE COMME QUOY EST

composé le Theatre de la Troupe Royale, ordonné par Mr. DV CORMIER, Comedien de ladite Troupe.

PREMIEREMENT.

Il faut que le Pla-fond ayt 40. pieds de long.

4. pieds & demy devant, & 5. pieds & demy sur le derriere de pente.

Le Pla-fond de devant aura 5. pieds de largeur, depuis le premier montant jusqu'au second, qui sera au rideau.

Depuis le rideau jusqu'à la petite Perspective du fond, il y aura 8. ailes; Sçavoir 6. ailes de 4. pieds de largeur, la 7 qui est celle du Branquard, aura 5 bons pieds de largeur, & depuis le Branquard jusqu'à la petite Perspective qui est la 8. aile, aura 3. bons pieds.

La face de la charpente aura 14 grands pieds de hauteur depuis le dessous de la traverse jusqu'au Pla-fond d'embas, & le fond qui sera la 7. aile aura 15. pieds de hauteur depuis le dessous de la traverse jusqu'au Pla-fond d'embas, comme cy-dessus.

L'aile du Rideau aura 17. pieds de Roy, justes de largeur.

La petite Perspective aura 5. pieds & demy de largeur.

Il faudra prendre le point de veuë au cordeau, depuis celle du rideau, jusqu'à la petite Perspective, pour faire le Theatre juste.

Il y aura derriere la troisiéme & la quatriéme aile une fente au Pla-fond, pour les Bandes de mer, qui auront un bon grand demy pied d'ouverture tout du long.

Il y aura 2. grandes traverses fortes sur le devant, & une au droit de la petite Perspective.

Il faudra 2. grandes traverses des deux côtez du haut de la charpente, pour faire les ailes qui seront coupées depuis la traverse du rideau jusqu'à celle du fond pour soûtenir les petites traverses où seront cloüées les ailes.

La premiere aile du montant du côté du toict aura 2. pieds, & celle du coté de la muraille de 3. grands pieds.

Il faut que la traverse qui sera devant, qui ira de longueur, soit au niveau du toict.

Il faudra un petit Theatre qui tiendra depuis la 7. aile jusqu'au fond de la muraille, qui sera sur le devant, qui sera de la hauteur de 7. pieds, & un peu plus haut sur le derriere pour faire la pente.

Il faut des places tout à l'entour du Theatre pour s'habiller, & du côté du toict.

Il faudra que le suport qui soûtiendra les planches pour lesdites places, soient attachées au toict à la hauteur de 2. pieds & demy, y compris l'époisseur de la planche.

Vne loge pour les Violons, qui sera au dehors du Theatre, du côté du toict.

Vn fossé sur le devant du Pla-fond à bas pour mettre des chandelles qui sera tout le long de la largeur du Theatre, avec une planche troüée, laquelle planche se haussera & baissera quand on voudra.

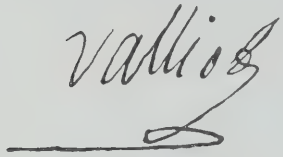
Vne Barriere & quelques planches tout à l'entour de la charpente.

En cas qu'il fallus faire le Theatre du côté de la muraille, où il n'y auroit point de toict, il faudra que le Theatre ayt 42. ou 43. pieds de longueur pour la commodité du petit Theatre de Iupiter, & du passage de derriere.

Le devant du Theatre bouché de planches, comme aussi la gallerie qui sera au droit dudit Theatre, ou une porte, si besoin est.

Deplus s'il ne se trouvoit de traverses assez longues qui seront aux deux côtez de la charpente, on y pourra faire un arc-bouant des deux côtez, qui sera au droit d'une aile, & faire ensorte qu'il n'empêche point au pivot du côté où il sera.

Toutefois, il est à présumer que la bonne entente ne continua pas à régner entre Martin Van den Nesse et ses locataires. En effet, brusquement, le 14 octobre 1680, la troupe, avec tout ce qui lui appartient, se transporte au tripot du Fossé-aux-Loups et prend ses dispositions pour le faire remettre en état.

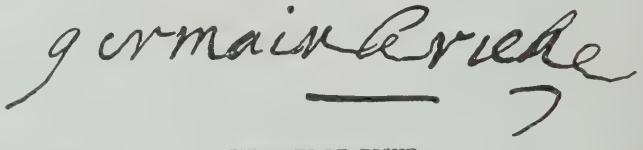


JACQUES VALLIOT
(1679)

A la date indiquée, par-devant le notaire Amand Lautens, Pierre Chasteauneuf, pour lui et ses associés, les « Comédiens de Son Altesse d'Hanovre », loue le Jeu de Paume du Gracht à Adrien Aubertin, moyennant un loyer de quatre patacons pour chaque jour de représentation. Il est dit qu'on jouera tous les jours, sauf le samedi, et que les comédiens auront droit à dix jours à dater de la signature du bail, pour aménager leur salle (1).

Celle-ci fut construite, comme nous l'avons vu, par le maître charpentier François Timmermans. Il était tenu d'imiter « le Théâtre de la Troupe Royale, ordonné par M. Du Cormier, comédien de la dite troupe », et décrit dans certain billet imprimé joint au contrat. Celui-ci est curieux à consulter au point de vue de l'architecture de ces salles de théâtres temporaires. Il était stipulé de plus que le théâtre du Gracht aurait six loges de chaque côté avec leurs portes et leurs grilles, un amphithéâtre pour le public et un autre derrière pour les laquais, une galerie permettant de circuler partout, un parterre garni de bancs et une barrière pour le portier (2).

Les représentations de la troupe du Duc d'Hanovre commencèrent donc pour la saison 1680-1681, à la fin du mois d'octobre, et le 12 novembre on pouvait lire dans les *Relations Véritables* : « S. A. le Prince de Parme fit l'honneur, mardi dernier, à la troupe de comédiens du Duc d'Hanovre, d'aller avec toute la Cour voir, à leur théâtre, la représentation de la pièce à machines intitulée la *Toyson d'Or,* qui réussit fort bien à la satisfaction de ce prince ». C'est donc la seconde fois au moins que la pièce à machines de Corneille était jouée à Bruxelles. Cette représentation valut à la troupe l'honneur de pouvoir prendre le titre de « Comédiens de S. A. le Prince de Parme ». Nous avons retrouvé, à la date du 17 janvier 1681, deux actes signés,

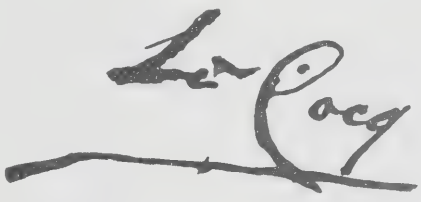


GERMAIN LE RICHE
(1679)

(1) N. G. B. Liasse 2184, 1er acte du 14 octobre 1680, minutes du notaire A. Lautens.
(2) N. G. B. Ibidem, 2e acte du 14 octobre 1680.

comme témoins, par des membres de la troupe, Jacques Valliot et Denys de Nanteuil, qui revendiquent cette qualité (1).

Pourtant, le Duc d'Hanovre les avait déjà rendus célèbres. Depuis bientôt dix ans, ils étaient à ses gages et jouaient en Allemagne avec un succès constant. Dans son *Allemagne Protestante* (2), Chappuzeau parle d'eux en termes flatteurs : « l'Evêque d'Osnabruc, dit-il, et les ducs de Cell et d'Hanovre entretiennent depuis plusieurs années une excellente troupe de comédiens françois, riches en habits et qui exécutent admirablement leurs rôles, et lorsque leurs trois bandes de violons se trouvent ensemble, on les peut nommer la bande des vingt-quatre, la plupart françois et des meilleurs maîtres de cette profession. Comme on se lasse des plus doux divertissements et que dans le sentiment d'un poête ancien qui en cherchait de tous costez : « Les plaisirs modérez sont les plus agréables », cette troupe suit quatre mois l'Evêque, quatre mois le duc de Cell et quatre mois le duc de Hannover. » L'ayant vue un jour interpréter *Amphitryon*, Chappuzeau écrivit : « La troupe me parut excellente et aussi forte dans un sexe que dans l'autre (3). »



CHARLES DE MANGOT, DIT LE COCQ
(28 janvier 1681)

Le 25 janvier 1681, la troupe du Prince de Parme prit ses dispositions pour quitter Bruxelles. Denys de Nanteuil, au nom de ses camarades, passa contrat avec Joseph Mathieu, «maître charton», pour le transport de la troupe vers Ath et au-delà, jusqu'à Lille ou Valenciennes, si les comédiens le jugeaient bon (4). Avant de partir, ceux-ci engagèrent le sieur André Valentin, en qualité de brodeur : « le dit deuxième comparant serat obligé de travailler en broderie pour les dits premiers comparants le terme d'un an en tout ce qu'ils luy commanderont de faire touchant la ditte broderie». Un pareil luxe prouve évidemment que les comédiens disposaient de moyens financiers plus étendus qu'on ne l'avait pensé. Ce contrat est signé en leur

(1) N. G. B. Liasse 228, acte du 17 janvier 1681, minutes du notaire Appelman. De Nanteuil a donc quitté la troupe qu'il dirigeait en 1678, pour entrer dans celle du duc d'Hanovre ; il en deviendra bientôt le chef. Sur cet acteur, voir la note 1 de la page 71.

(2) Publiée en 1671. Voir p. 348.

(3) *L'Allemagne Protestante*, p. 381. Sur le théâtre à Hanovre, voyez MULLER, *Chronik des Königlichen Hoftheaters zu Hannover*, 1876, p. 10; *Theater in Hannover, 1680* (dans MALORTIE, *Beitragen zur Geschichte des Braunschweigisch-Luneburgischen Hauses und Hofes*, IVe cahier, Hanovre, 1864, p. 115); du même auteur, *Der Hannoverische Hof unter Ernst-August*, 1847, p. 152. Cfr aussi VICTOR FOURNEL, *Curiosités théâtrales*, 1878, p. 118 ; DESNOIRTERRES, *Les Cours galantes*, 1862, t. II, pp. 286-287.

(4) N. G. B. Liasse 258, acte du 25 janvier 1681, minutes du notaire Hierosme De Bruyn.

nom par Pierre de Chasteauneuf et Charles de Mangot, dit Le Cocq (1). Ils avaient également pris à gages le sieur Dumoulin comme maître de danses et lui firent sommation de les rejoindre alors qu'ils étaient à Ath, le 31 janvier (2). Des Pays-Bas ils retournèrent à Hanovre, en reprenant leur titre de « Comédiens du Duc », puis se rendirent à Cologne. Nous aurons l'occasion de les retrouver à Bruxelles en 1693-1694 et d'étudier alors la composition de la troupe mieux précisée par certains actes.

Durant les années suivantes, les « comédiens de campagne » ne reviendront plus avec autant d'assiduité dans la capitale des Pays-Bas. Petrucchi et Fariseau ouvrent leur opéra du Quai au Foin en janvier 1682 (3). La nouveauté du genre devait attirer les spectateurs, et ceux-ci n'étaient pas assez nombreux pour deux théâtres. D'ailleurs, vers la fin du siècle, les troupes itinérantes espacent leurs visites dans les villes étrangères. Le théâtre régulier s'établit un peu partout et, dès 1680, nous en avons rencontré à Bruxelles le premier privilège.

Sous l'administration de l'Electeur Maximilien-Emmanuel, ce théâtre fixe va chasser peu à peu les troupes, dont la dernière quittera Bruxelles avec l'Electeur, en 1701.

Rappelons aussi que les années 1680 à 1683 furent très troublées aux Pays-Bas par les campagnes militaires qui devaient amener le triomphe de Louis XIV et la signature du traité de Ratisbonne, le 15 août 1684. Est-ce d'ailleurs d'un gouverneur espagnol comme Don Balthazar de Fuen-Mayor, Marquis de Moncayo, qu'on pouvait attendre le moindre encouragement en faveur des comédiens français ?

Mais, sitôt la paix signée, voici qu'ils reviennent. En février 1685 une troupe, qui se dit à Monseigneur le Prince d'Orange, joue à Bruxelles. Elle engage Andreas Giponi en qualité de décorateur et machiniste pour une durée d'un an, à raison de quinze patacons par mois (4).

Quelques jours plus tard, les acteurs admettent dans leur compagnie, pour le même temps, la demoiselle Richardt en qualité de comédienne, « à condition qu'au regard de son employ il sera réglé selon la volonté de sa ditte Altezze Royale Monseigneur le Prince d'Orange » (5). Ils jouent à la

(1) et (2) Ibidem, actes du 28 et du 31 janvier 1681. Ils étaient encore à Ath le 29 février. Le comédien Valliot fit faire une nouvelle sommation, au nom de ses camarades, au sieur Dumoulin qui n'avait toujours pas rejoint. La lettre de Valliot est égarée dans la liasse 254 du N. G. B., notaire H. De Bruyn, au milieu d'un paquet de papiers non classés.

(3) Voir le chap. suivant.

(4) N. G. B. Liasse 260, acte du 18 février 1685, minutes du notaire H. De Bruyn.

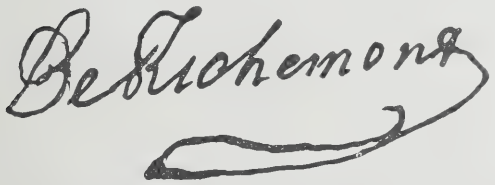
(5) Ibidem, acte du 27 février 1685.

Montagne Sainte-Elisabeth, et leur troupe est composée de Germain Le Riche, Charles de La Haye dit Romainville, Jean Desurlis, Denis Lanoyer (1), De Fonpré, Châteauverd (2), De Roselis et De Richemont.

BARTHÉLEMY GOURLIN, SIEUR DE ROSELIS
(1685)

Germain Le Riche est peut-être le fils de ce Toussaint Le Riche, sieur d'Hautefeuille, qui fit jadis partie d'une autre troupe, dite également du Prince d'Orange, et que nous avons signalée à Bruxelles en 1650-1651, avec Philandre. La Haye reparaîtra plus tard, vers 1713, dans la troupe Dulin à Maestricht. Nous avons précédemment rappelé la biographie de Jean Desurlis. De Fonpré était déjà à Bruxelles dans la troupe de 1680-81, il devait maintes fois y revenir et y diriger en 1705 la troupe du Grand Théâtre, ainsi que nous le verrons ultérieurement. Il avait d'abord couru la province et joué à la cour de Prusse. De Richemont avait aussi fait partie de troupes itinérantes : en 1675 on signale son passage à Hambourg. Quant au chef de la troupe, Barthélemy Gourlin, sieur de Roselis, né à Paris vers 1648, il courait la province depuis plusieurs années avec sa femme, M^lle^ de Roselis. En 1688, il devait entrer à la Comédie-Française, où il remplaça Lathuilerie. Il mourut en 1718.

Nous ignorons, malheureusement, le répertoire que cette troupe interpréta durant son séjour dans la capitale des Pays-Bas. Elle y joua durant toute l'année 1685 : le lundi 31 décembre elle y était encore. Puis la troupe de Roselis retourna en France. En 1686-87 on la rencontre à Rouen avant sa dispersion. Mais les Pays-Bas avaient, à ce moment, comme gouverneur général Don Francisco Antonio de Agurto, créé plus tard Marquis de Gastañaga, lequel faisait déjà montre de ces goûts fastueux qui devaient bientôt le ruiner. Il accueillit, dès le début de mars, la requête qui lui fut présentée par un autre chef de troupe, lequel ne demandait rien moins qu'un privilège exclusif pour pouvoir représenter dans toute l'étendue



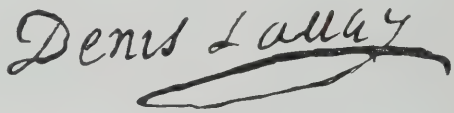
CHRISTOPHE DE POISBOIS, DIT DE RICHEMONT
(1685)

(1) Ibidem, acte du 19 février 1685.

(2) Sur le comédien Châteauverd, voir G. MACON, « Le Grand Condé et le Théâtre. » (*Bulletin du Bibliophile*, 1899, pp. 83-85.) C'est lui qui écrivait en 1683 : « Depuis que je suis à la Comédie, tous les camarades avec qui j'ai été m'ont commis le soin des affaires, tant du royaume qu'étrangers. J'ai été en Espagne, en Angleterre, en Hollande, en Italie, en Allemagne et presque jusqu'en Suède. »

des Pays-Bas. Cette requête émanait de Du Périer, l'ancien laquais de Molière, qui avait figuré à Chambord dans le *Bourgeois Gentilhomme* sous le nom de « Provençal ». Trois ans auparavant, en 1681-82, il était en Hollande dans cette même troupe du Prince d'Orange dont nous venons de parler et que dirigeait alors Brécourt, oncle de sa femme. Il la quitta pour constituer à son tour une Compagnie qu'il voulait amener à Bruxelles. Nous ne pensons pas pourtant qu'il ait mis son projet à exécution, bien que le privilège sollicité lui eût été accordé le 12 mars 1685 (1). En effet, dès le 29 mars il est à Paris pour assister à l'enterrement de Brécourt et le 6 avril, il s'engage dans la troupe de Roselis. Sans doute avec elle vint-il alors aux Pays-Bas.

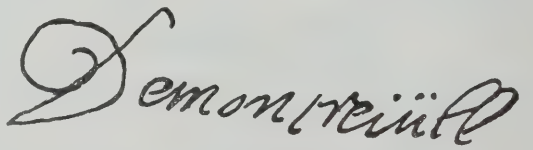
PIERRE TROCHON, SIEUR DE BEAUBOUR
(12 novembre 1687)



DENIS LAVOY
(12 novembre 1687)

En 1687 reparaît à Bruxelles la troupe qui y était venue deux ans auparavant. Le 12 novembre, Nicolas Van den Nesse, au nom de son père, loue à Gillaret de Boncourt et à ses compagnons, le théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth. Les signataires du bail pour les comédiens sont Boncourt, Beaubour, Roselis, Lavoy, Beauchamps et De Montreuil, « tant pour eux que pour leurs consors comédiens françois pour lesquels ils se font forts ». Ils occuperont les locaux jusqu'à Pâques 1688, moyennant un loyer de 300 patacons, dont le tiers à payer durant le premier mois de l'occupation, laquelle devra être effective avant Noël, et le reste trois semaines au moins avant le Grand Carnaval prochain (2).

JEAN BIET DE BEAUCHAMPS
(1687)



DE MONTREUIL
(1687)

La troupe, on le voit, compte des recrues nouvelles, parmi lesquelles il en est de notoires. Plusieurs de ces comédiens étaient à la veille d'entrer à la Comédie-Française : Roselis en 1688, Beaubour en 1691 (3). Jean Biet de

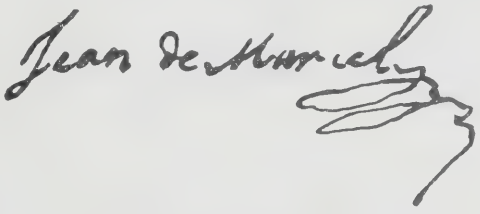
(1) La copie s'en trouve dans le N.G.B. Liasse 254, acte du 12 mars 1685, minutes du notaire H. De Bruyn. Ce détail a été ignoré du biographe de Du Perier. (Cft MONVAL, *Le Laquais de Molière*, Paris, 1887.)

(2) N. G. B. Liasse 888, acte du 12 novembre 1687, minutes du notaire Catz.

(3) Sur Pierre Trochon, sieur de Beaubour, voir LEMAZURIER, *Galerie historique* ; H. LYONNET, *Dict. des Comédiens*, t. I, p. 108.

Beauchamps était le fils de ce comédien du même nom qui fit partie de la « Troupe de M^lle^ d'Orléans ». Sa sœur Marie était la femme de Boncourt. Lui-même avait épousé Catherine Mallet et on sait que, le 11 février 1673, une fille, née de cette union, avait été tenue sur les fonts baptismaux par Molière (1). A Pâques 1688, la « bande » ayant perdu plusieurs de ses éléments, il fallut songer à les remplacer pour la nouvelle campagne. En conséquence, en mars 1688, Jean Gillaret de Boncourt, Georges Guillaume Du Mont de Lavoy, Christophe de Poisbois, dit De Richemont, et Biet donnent procuration à Jean Barrier, dit De Fonpré, alors à Paris, pour l'engagement de deux acteurs, afin de rendre leur troupe complète. De plus, De Fonpré devra « arrester une bande de viollons au prix que bon luy semblera ». Jean de Boncourt signe, en même temps que sa femme, Marie Biet, qui joue sous le nom de La Boncourt, et que sa fille Françoise de Boncourt (2).

On sait que l'Electeur Maximilien-Emmanuel de Bavière aimait beaucoup le théâtre. Aussi est-ce après son arrivée à Bruxelles que reparaissent les « Comédiens du Duc d'Hanovre » qu'on y a vus quatorze ans auparavant.



JEAN DE MARCELLE
(12 octobre 1694)

Le premier acte qui les signale à notre attention est un passeport, daté du 3 avril 1694 et valable pour quinze jours, délivré à « Charles Chasteauneuf, comédien de la Cour de Monsieur l'Electeur le Duc d'Hannovre s'en allant de la dite Cour en France pour ses affaires avecq un coffre rempli de hardes à son usage et un ballot de livres pour la Dame Duchesse d'Orléans » (3).

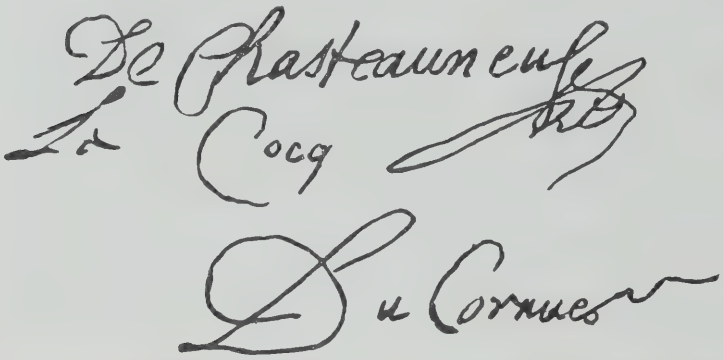
Peut-être ne faut-il voir là que le passage à Bruxelles d'un seul comédien de la troupe. Mais il ne fit que précéder de peu ses camarades. Le 12 octobre 1694, Jean de Marcelle, au nom de toute la compagnie des comédiens, louait à Martin Van den Nesse le Théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth, « pour commencer à jouyer le 22^e^ de ce mois et jusques au grand Carnival de l'autre année 1695 estant le vingt unième du mois de febvrier sans plus et ce pour la somme de nœuf cent florins une fois, monnoye

(1) Voir JAL, *Dictionnaire* ; H. LYONNET, *Dict. des Comédiens*, t. I, p. 109.

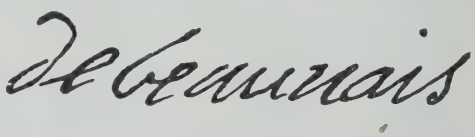
(2) N. G. B. Liasse 261, actes du 3 mars et du 18 juin 1688, minutes du notaire Hierosme De Bruyn.

(3) A. G. R. Papiers d'Etat et de l'Audience. Reg. 1028, 3 avril 1694.

courante, avec la moitié des vingtiesmes qui pourraient survenir pendant le dit terme » (1). Quelques clauses nouvelles figurent dans le bail. Le propriétaire pourra entrer au théâtre avec sa famille quand il lui plaira : cette servitude subsistera au XVIII[e] siècle dans les baux du Grand Théâtre. Les comédiens devront employer, pour exécuter les changements qu'ils ont l'intention de faire à la scène, le charpentier du propriétaire. Il est fait allusion « aux machines » qu'ils comptent utiliser pour certaines œuvres, ce qui prouve que le répertoire n'a guère changé. Un mois après, cet « acte de louage » est approuvé et agréé par les « confrères et consorts » de Jean de Marcelle, c'est-à-dire par Floridor, De Beauvais, De Chasteauneuf, Le Cocq et Passerat (2).

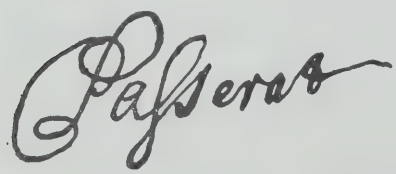


CHARLES DE CHASTEAUNEUF ; CHARLES DE MANGOT, DIT LE COQ ; DUCORMIER
(1694)



DE BEAUVAIS
(1694)

Ces comédiens sont en compagnie depuis longtemps : En 1680, année où nous savons qu'ils étaient venus à Bruxelles, le Duc Ernest-Auguste d'Hanovre avait décidé de ne garder qu'une seule troupe de comédiens français pour les deux résidences d'Hanovre et de Celle, et il avait chargé le comte de Platen de la former (3).



FRANÇOIS PASSERAT
(1694)

Celui-ci s'en remit de ce soin au comédien Chasteauneuf, qui constitua ainsi la nouvelle Troupe du Duc d'Hanovre : Chasteauneuf (les rois), Le Cocq et Passerat (les premiers rôles), De Marcelle et Ducormier (les rôles comiques), la femme

(1) N. G. B. Liasse 266, acte du 12 octobre 1694, minutes du notaire H. De Bruyn.

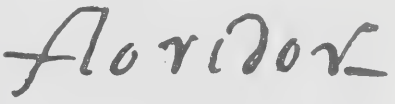
(2) Au même moment nous retrouvons à Bruxelles le comédien Rosidor, qui est venu en 1662 et y reviendra en 1699. Le 19 février 1695 il sollicite un passeport d'un mois pour aller à Paris et il l'obtient. Rien ne prouve cependant qu'il ait fait partie de la « Troupe d'Hanovre ». Cft A. G. R. Papiers d'Etat et de l'Audience. Reg. 1029, n° 51. Passeports.

(3) MALORTIE, *Beitragen*, p. 117.

de Chasteauneuf (les rôles comiques), celles de Le Cocq et de Passerat (les premiers rôles), et celle de Ducormier (les seconds rôles), sans compter les acteurs subalternes. Comme on le constate, la troupe de 1694 ressemble fort à celle de 1680, qui avait été renforcée en 1681.

Cependant, nous n'y retrouvons plus De Fonpré, ni Scipion Clavel, ni Jacques Valliot. Du premier de ces trois artistes, nous avons déjà parlé, et il se représentera à nous. Clavel ne s'est pas fait un nom au théâtre ; il était uni à De Fonpré par des liens de famille. Jean Barrier de Fonpré est vraisemblablement le père de ce Hugues-François Barrier de Fonpré qui débuta à Versailles en 1688 et fut reçu à la Comédie-Française en 1701 ; celui-ci épousa en 1702 Elisabeth-Françoise Clavel, née en 1674, entrée à la Comédie-Française en 1695 et qui était, pensons-nous, fille de Scipion Clavel : les deux camarades de troupe avaient marié leurs enfants. Quant à Valliot, peut-être est-il le mari — ou le fils — de cette M^lle^ Valliot qui joua à l'Hôtel de Bourgogne et fut, au dire de Tallemant des Reaux, une des plus jolies actrices de son temps (1).

Nous ne savons rien de Jean de Marcelle, de Beauvais ni de Le Cocq (2). Dans Floridor, il faut peut-être voir un des fils du célèbre Josias de Soulas, dit Floridor, qui fut un des meilleurs comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, à moins que ce ne fût un comédien demeuré inconnu qui ait repris ce surnom encore fameux vingt-cinq ans après la mort de celui qui l'avait si dignement porté ?



FLORIDOR
(1694)

Quant à Chasteauneuf, il porte le prénom de Pierre dans le bail de 1680 qu'il signe au nom de ses camarades, et celui de Charles dans son passeport du 3 avril 1694 ; mais nous pensons que c'est pourtant le même acteur (3). C'est sans doute un parent de ce Chasteauneuf, supposé « Comédien de Monsieur le Prince » en 1663 et qui fit jouer cette année-là, par ses camarades, une comédie en un acte, en vers, *La Feinte Mort de Pancrace?* Enfin, le dernier des acteurs du Duc d'Hanovre, François Passerat, a eu une certaine activité : il fut tour à tour comédien jouant à Fontainebleau devant Louis XIV, en 1692 (4), secrétaire de

(1) H. Lyonnet, *Dictionnaire*, art. Fonpré, Clavel, Valliot.

(2) Signalons que Charles de Mangot, dit Le Cocq, fit partie, en 1699, de la troupe du duc de Zell qui jouait alors à Varsovie ; il y était avec d'autres acteurs qui avaient joué à Bruxelles : Boncourt, de Lavoy, Nanteuil, etc. (Cft Trautmann, op. cit.)

(3) Il se nommait en réalité Pierre Patissier, dit de Chasteauneuf ; il avait épousé la fille de Jean Chantrelle, dit Duboccage, et de Madeleine Biet. (N. G. B. Liasse 268, acte du 17 mars 1696, minutes du notaire H. De Bruyn.)

(4) Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, p. 95.

l'Electrice de Brunswick, en 1695, et auteur dramatique, publiant ses œuvres à Bruxelles en un volume qui contient : *Sabinus*, tragédie ; *l'Heureux Accident,* comédie en trois actes; *le Feint Campagnard,* un acte en vers; *le Grand Ballet d'Alcide et d'Hébé,* en vers libres, et enfin la pastorale d'*Amarillis* (1).

La troupe joua dans la capitale des Pays-Bas tout le temps convenu sans que nous ayons aucune précision sur son répertoire. Le 24 mars 1695, elle passa contrat avec Jean Borghers, « maître charton de son stile en cette ville de Bruxelles, demeurant sur le marché aux pouilles, à l'Enseigne de Dunkerke ».

Celui-ci s'engageait à transporter toute la troupe, personnes, hardes et bagages, en trois chariots bien équipés et attelés chacun de quatre bons chevaux jusqu'à Liége, moyennant le prix d'une pistole par tête et quatre florins par cent livres de bagages. Des sommes payées et du libellé de l'accord on peut conclure que la troupe comprenait environ trente personnes, ce qui était énorme, même pour l'époque.

Elle ne revint plus à Bruxelles. Durant le Carnaval de 1696, elle donna des représentations devant la Cour de Saxe, à Dresde (2), puis sans doute elle se dispersa ou se modifia tout à fait, car celle qui joue sous le nom de « Comédiens de Zell » à Varsovie, au Carnaval de 1699, n'a conservé que l'acteur Le Cocq de tous ceux qui la composèrent autrefois (3).

La troupe du Duc d'Hanovre ne quitta pas au complet la capitale des Pays-Bas et certains de ses membres — comme Chasteauneuf — y revinrent au bout de quelques mois. Nous savions déjà qu'elle fut remplacée au Théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth par Gio-Paolo Bombarda, qui y exploita la comédie, de Pâques 1695 au Carnaval 1697, en même temps qu'il donnait l'opéra au Quai au Foin. Dans la troupe de comédiens qu'il réunit à cet effet, nous relevons les noms de Pierre Du Chemin, qui devait faire plus tard à la Comédie-Française une excellente carrière, celui de Jean Chantrelle dit Duboccage, de sa femme Madeleine Biet, de leur fils Antoine Duboccage, cet autre futur sociétaire du Théâtre-Français, et de leur gendre Pierre Chasteauneuf. Le père Duboccage et sa femme s'établirent

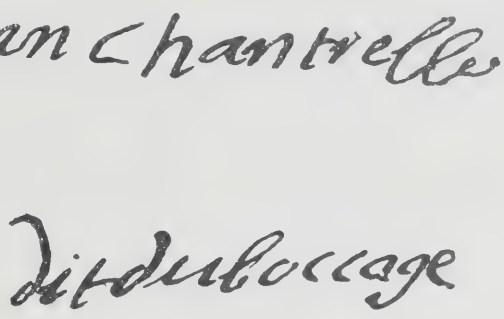
(1) *Œuvres de Monsieur Passerat,* dédiées à S. A. Electorale de Bavière, Brusselles, Georges de Backer, 1695, in-12. Fig, d'Harrewyn; chaque pièce possède un frontispice. Il y eut une seconde édition, elzévirienne, donnée à La Haye, la même année. Sur François Passerat, voyez BEAUCHAMPS, op. cit. p. 287 ; MOUHY, loc. cit., t. I, p. 190 et t. II, p. 264 ; FABER, t. I, p. 35.

(2) Cft FURSTENEAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden.* Deuxième partie, p. 9, (Dresde, 1862).

(3) Nous avons indiqué plus haut les ouvrages à consulter pour l'histoire du théâtre aux trois cours de Celle, Osnabrück et Hanovre. (Voir p. 79.)

définitivement à Bruxelles (1). Durant ces années, la vie théâtrale y fut extrêmement active. Bombarda appela de nombreux comédiens pour renforcer sa troupe, qu'il avait placée sous la protection de son maître l'Electeur.

Le 20 mars 1696, un passeport est délivré au sieur de Sivigni, à sa femme et à M^lle^ Renault, « comédiens de Mons venant se joindre à notre troupe de Comédiens », dit l'autorisation de Maximilien-Emmanuel. De même deux autres passeports sont accordés, le 9 mai de la même année, à M^lle^ Fanchon Boncourt, venant de Paris, et au comédien de Longieul, venant de Rouen (2). Le 9 mars 1697, c'est un passeport pour l'acteur Provost (nous pensons qu'il faut lire Prévost), sa femme et son fils, arrivant de Lille.



JEAN CHANTRELLE, DIT DUBOCCAGE
(1696)

Bruxelles était alors pour les comédiens de campagne un centre de ralliement important, où se faisaient les engagements pour les troupes qui se reformaient ou qui jouaient en province. Le 28 février 1697, Hauteville et Biet, acteurs jouant à Liége et qui, l'année précédente, avaient été à Gand, viennent engager dans la capitale Charles-Louis Vertigny en qualité de second comique (3).

MADELEINE BIET
(1696)

En mars 1699, une autre troupe de comédiens, dite « Troupe de Rosidor » (4) passe par Bruxelles. Nous n'avons pas l'assurance qu'elle y joua : bien au contraire, le libellé de la pièce qui la concerne indique plutôt qu'elle ne séjourna dans la capitale des Pays-Bas que pour enrôler certains sujets qui lui manquaient. Un des comédiens qui la composent, Paul Belleville de Foy, porteur de la procuration de ses camarades et fondé de pouvoirs de Rosidor, engage, le 23 mars, Claude Roland en qualité

(1) N. G. B. Liasses 267 et 268, actes des 11 nov. 1695 et 17 mars 1696, minutes du notaire H. De Bruyn.

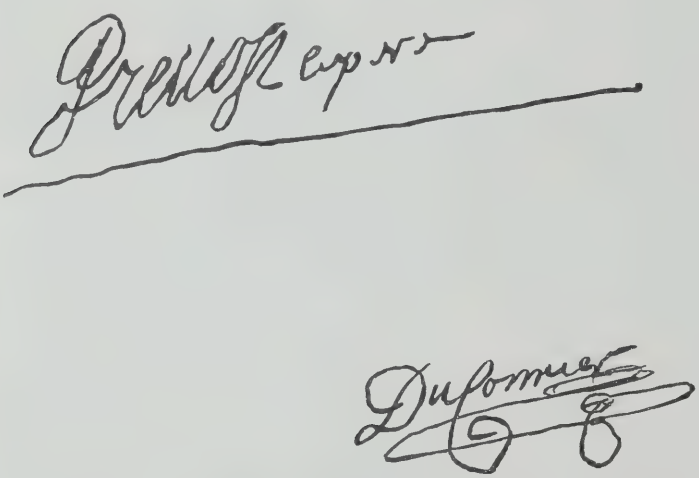
(2) A. G. R. Papiers d'Etat et de l'Audience : Passeports. Registres 1030 (n^os^ 70 et 155) et 1031 (n° 91).

(3) N. G. B. Liasse 269, acte du 28 février 1697, minutes du notaire H. De Bruyn.

(4) C'est le même chef de troupe dont il a été question en 1662. Voir plus haut p. 64. Il était aussi à Bruxelles en 1695.

« de basse taille pour chanter dans toutes les pièces d'aggréments » et tenir éventuellement des bouts de rôles dans la tragédie et la comédie. Le contrat prendra cours le 27 avril 1699 pour expirer le 24 février 1700 moyennant 400 livres de France et 30 livres de don gratuit « pour faciliter le voyage du dit Rolland de la ville de Bruxelles en celle de Metz où la ditte troupe a résolu de faire son début (1) ». Un des témoins de ce contrat fut un acteur, Jacques Prévost, comédien de Son Altesse Electorale de Bavière (2).

Une troupe existait en effet, sous ce nom. Les représentations d'opéra qui avaient repris à la fin de 1695 au Quai au Foin, sous la direction Fiocco-Bombarda, ne suffisaient pas à satisfaire le goût très vif de l'Electeur Maximilien-Emmanuel pour le théâtre. Privé par le départ des Comédiens du Duc d'Hanovre, du plaisir de la comédie, il réunit une troupe à ses gages. Cette troupe, sur laquelle nous n'avons de précision qu'en ce qui concerne son séjour ultérieur à Munich (3) existait en 1699. Joua-t-elle encore sur la vieille scène de la Montagne Sainte-Elisabeth? C'est probable, car durant les premières années, le « Grand Théâtre sur la Monnoie » semble avoir été réservé exclusivement à l'Opéra. Trautmann a publié un décret qui concerne cette troupe, daté du 28 octobre 1701, puis un reçu, daté également de Bruxelles, le 25 novembre, signé par les comédiens Prévost, Préfleury, Ducormier, De La Garde et D'Artenai (4).



SIGNATURES DE PRÉVOST LE PÈRE ET DE RICHANDEAU DU CORMIER (1699)

(1) N. G. B. Liasse 270, acte du 23 mars 1699, minutes du notaire H. De Bruyn.

(2) Le 28 février 1699 il loua une maison rue d'Or pour le terme de six ans. (N. G. B. Liasse 236, minutes du notaire Appelman.)

(3) TRAUTMANN, op. cit., pp. 232 et ss.

(4) Sur plusieurs acteurs du nom de Prévost, voyez MUGNIER, *Le Théâtre en Savoie*, p. 180. Ducormier, dit Richandeau Du Cormier, qui avait été au Duc d'Hanovre avec sa femme depuis 1680, était peut-être un fils de ce Léonard Cormier, jadis directeur d'une troupe de comédiens de campagne qui fut la rivale de celle de Molière en 1653. Richandeau fut au service de M. E. de 1701 à 1711. Sur la famille La Garde voir FABER, t. I, p. 62 et t. IV, pp. 4 et 6; Jean Bouillart de La Garde, sa femme Marie

Ils reçurent le complément de leurs gages le 13 janvier 1702, à Munich, où ils avaient suivi leur maître rentré dans ses Etats héréditaires. Maximilien-Emmanuel, décidément très satisfait de ses comédiens, et plein de sollicitude pour eux, fit venir d'Italie deux chanteurs, les époux Valois, pour ajouter aux agréments de la troupe et ordonna en même temps, le 20 juin 1702, de la garder à son service et de régler définitivement les sommes qui lui étaient dues. Elle se composait alors de six comédiens (1) et d'autant de comédiennes, presque toutes femmes ou filles des précédents. Mais, au milieu des difficultés qui assaillirent Maximilien-Emmanuel en 1704 et 1705, ses acteurs eurent infiniment de peine à vivre. Le 13 août 1704, l'Electeur, ayant perdu la bataille de Hochstadt, fut obligé d'abandonner la Bavière et de se réfugier dans nos provinces. Il regagna les Pays-Bas avec les débris de son armée et, le 20 octobre 1704, il y reprit les rênes du gouvernement (2). Après sa rentrée, la vie mondaine : bals, banquets, chasses, processions et comédies, se ranima de plus belle (3). La troupe de Son Altesse Electorale avait fui Munich avec son protecteur et en 1706 on la retrouve en Belgique.

D'ARTENAI
(1701)

Mais le régime des théâtres y est changé. L'avènement des octrois exclusifs marque la fin de cette ère de joyeuse liberté qui a permis aux « comédiens de campagne » de venir à leur gré jouer à Bruxelles pendant un siècle. Le chariot errant ne déposera plus à la Montagne Sainte-Elisabeth ou au Jeu de Paume du Gracht ses gais histrions en voyage (4).

Le Charton et leurs enfants, Ulric, Marie-Françoise et Anne-Christine, avaient fait partie de la troupe jouant à Gand en 1696 et 1697. Sur Préfleury et son frère et sur d'Artenai, qui restèrent à Munich et y étaient encore en 1737, on consultera TRAUTMANN, op. cit , notamment la note 478.

(1) Ajoutez le nom de Prévost fils à ceux cités plus haut.

(2) VAN KALKEN, op. cit., p. 183.

(3) Ibidem, p. 240. Voir aussi les *Mémoires du Comte de Merode-Westerloo*, t. I, ch XII.

(4) Pendant ce temps, une troupe nouvelle, reconstituée par Maximilien-Emmanuel, suivait partout ce Prince. Le 6 janvier 1706, elle est à Namur et comprend les comédiens Jean-Baptiste de Lorme, sieur de Châteauverd, Châlons, Lavoy et sa femme, Julien et Pascal de Lorme. Châteauverd se rend à Bruxelles et engage pour un an, dans la troupe, Michel de Villedieu, Marie de Rozange sa femme, la sœur de cette dernière, Catherine de Rozange, et Charles Desurlis, qui jouaient à Anvers. (N. G. B. Liasse 184, acte du 9 janvier 1706, minutes du notaire P. Lion.) Lorsque Maximilien-Emmanuel vécut mélancoliquement à Mons, de 1706 à 1709, il garda ses fidèles comédiens pour le distraire de ses ennuis et lui faire oublier ses désastres : la troupe dont nous venons de parler renouvelle son contrat d'association, le 7 février 1707, à Mons par-devant le notaire Henrichant (« Documents pour l'Histoire du Théâtre Français en Belgique », p. p. F. ROUSSEAU, *Revue belge d'Histoire*, t. I, 1914. — Cft aussi FABER, t. I, p. 125.) Quand l'Electeur voyageait, sa troupe le suivait partout (FABER, t. I, p. 69. Cft D. D. BROUWERS, « Le Théâtre à Namur au XVII[e] siècle », dans les *Annales de la Société Archéologique de Namur*,

Nous avons désormais un Grand Théâtre avec une troupe fixe et nombreuse : tout cela constitue une grosse exploitation commerciale. C'est bien la fin du roman comique.

t. XXXII, 2e liv. 1913.) Durant ces années le sort de la troupe ne fut pas plus heureux que celui de son maître. A Mons, notamment, elle fit des dettes, et ses créanciers en poursuivirent longtemps le paiement ; les comédiens durent soutenir un procès coûteux par-devant le Conseil de Hainaut et déposer une caution de 3,000 florins dont ils n'obtinrent la main-levée qu'en septembre 1710. (N. G. B. Liasse 1620, acte du 25 septembre 1710, minutes du notaire Delvaille.) En février 1711, condamnés par le Magistrat de Bruxelles à payer 370 livres de France à un boucher de Mons, les comédiens Ducormier et D'Artenai durent encore solliciter de ce créancier termes et délais pour liquider la somme : il est vrai qu'ils prouvèrent le retard apporté par Maximilien-Emmanuel à régler leur pension. (N. G. B. Registre 4505, acte du 5 février 1711, minutes du notaire Vander Borcht.) — Voyez aussi, au sujet des dettes de la troupe, un acte du 21 janvier 1711 dans A.G.R. Conseil d'Etat, carton 113.)

Le dernier contrat d'association d'une troupe que nous ayons retrouvé à Bruxelles date du 7 janvier 1710 : il est fait comme d'habitude pour une durée d'un an. Les signataires portent des noms connus et sans doute était-ce des descendants d'acteurs ayant joué jadis aux Pays-Bas : Jeanne-Françoise de Lan, veuve à présent de Bellefleur et qui devait avoir dépassé la soixantaine ; Louise Chabot, veuve de Michel Tourneville ; Guillaume Capelle de Lasalle et Marie Girard, sa femme ; Jacques Biet du Feys, qui avait épousé à Bruxelles, le 24 février 1696, sa camarade Marie-Catherine Anniessis (Cft N. G. B. Liasse 2187, minutes du notaire Lautens) ; Jacques Neveux et son épouse Marie-Madeleine Grandmaison, Benoit Du Bourg, Jean-Baptiste Bouvay, Louis Depré de Verneville, Louis Delval de Rozange. De septembre 1709 au carnaval 1710, cette troupe joua au petit Théâtre du Coffy. (Voir le chapitre consacré à cette scène secondaire.) Plus tard, elle se fondit avec les restes de la troupe de Fonpré, après la mort de celui-ci. En 1718 tous ces acteurs partirent pour La Haye. (N. G. B. Registre 188, acte du 16 avril 1718.)

L'OPÉRA DU QUAI AU FOIN

(1681-1698)

On sait le succès qui accueillit à Paris la création de l'Académie Royale de Musique, par l'abbé Perrin, soutenu par le marquis de Sourdéac. Le privilège obtenu le 28 juin 1669 avait eu pour résultat l'ouverture du nouveau théâtre, le 19 mars 1671, avec une pastorale de Cambert, intitulée *Pomone*. Dès l'année suivante, Lulli se faisait attribuer le privilège et donnait bientôt à l'opéra français un lustre et une renommée considérables.

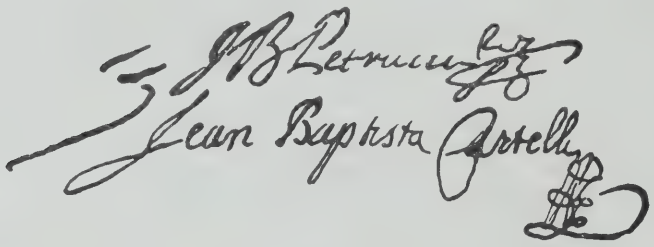
Encouragé par ce succès, le chevalier Jean-Baptiste Petrucchi — certains actes lui donnent le titre d'historien de Sa Majesté — résolut en 1681 de doter Bruxelles d'une institution semblable. Il fit appel à la collaboration d'un notable bourgeois de Bruxelles, Pierre Fariseau, homme de goût et d'influence, et tous deux louèrent à Jean-Baptiste van Gindertaelen, écuyer, un bâtiment de grande dimension, qu'il possédait dans les prairies du Grand Béguinage, sur le « Rivage du Quai au Foin » (1).

Lorsque J.-B. Petrucchi et Pierre Fariseau jetèrent leur dévolu sur ces lieux, ceux-ci étaient occupés par le commissaire Lenaerts, avec lequel ils prirent un arrangement. Le bail fut passé pour un terme de douze ans, résiliable au bout de six, moyennant préavis, et pour un loyer annuel de 290 florins. Il fut aussi convenu qu'à l'expiration du bail, le propriétaire aurait la faculté de reprendre les bâtiments à construire, selon juste esti-

(1) Le bail fut passé, le 3 septembre 1681, par Jacques Davez pour J.-B. Petrucchi et Fariseau par-devant le notaire G. Deldicq. (Cft A. G. R. Conseil de Brabant, reg. aux sentences pour 1682, reg. n° 866, f° 302 v°.) M. Des Marez a établi très exactement l'emplacement de ce premier opéra; il correspond actuellement au n° 28 du quai aux Pierres de Taille (*Guide Illustré de Bruxelles*, t. I, p. 167).

mation et, en cas de non accord, que les locataires devraient remettre le lieu loué en son état primitif, sauf à ne raser les nouvelles murailles que jusqu'aux fondations.

D'après les termes du bail, il est visible que J.-B. Petrucchi est le principal locataire et que Fariseau n'intervient dans l'affaire que subsidiairement. D'ailleurs, dans la suite il disparaît, pour être remplacé dans l'association par Jean-Baptiste Cartelli, en qui Petrucchi trouvera un associé plus actif.



JEAN-BAPTISTE PETRUCCHI ET JEAN-BAPTISTE CARTELLI
(1681)

Restait à réunir des fonds pour mener l'entreprise à bien et des spécialistes compétents pour construire le théâtre. Petrucchi et Cartelli s'adressèrent à quelques bourgeois de Bruxelles qui prêtèrent ensemble 5,520 florins (1) et à Don Estevan d'Andrea, amiral de la rivière d'Anvers, qui leur avança 24,000 florins. Cette somme devait être employée à l'érection de l'opéra et à l'achat des costumes et des décors (2). Il est certain que dans cette combinaison Petrucchi et Cartelli furent exploités par ce grand seigneur très intéressé qui déjà visait à s'emparer de l'exploitation, comme il le fit bientôt. Il fut convenu que le remboursement se ferait dans le courant de l'année 1682, sur les deniers à provenir de la représentation des trois premières pièces, et que la somme porterait intérêt à dater de fin mai si elle n'était pas alors restituée. Une telle condition devint bientôt impossible à remplir, car les frais dépassèrent de beaucoup les prévisions. D'autre part, Petrucchi devait avouer plus tard (3) que sur les 24,000 florins, il n'en reçut jamais que 17,700, « le reste estant pour l'intérêt » et que peu après Don Estevan d'Andrea « luy at encore fait donner une obligation de 200 pistolles, laquelle il at signée huit jours après, sans aucune cause ou raison, ny sans qu'il debvoit la maille audict Don Estevan André, ce qui se fist par une avidité et exorbitance trop grande d'icelluy Don Estevan ».

Dès le lendemain de la signature du bail, le 4 septembre 1681, J-B. Petrucchi passa contrats avec Jean L'Escuyer, maître maçon, et Estienne Zeghers, maître charpentier, pour les travaux de transformation à faire « au bastiment que Monsieur Jean-Baptiste Petrucche fait faire sur

(1) Cft A. G. R. Conseil de Brabant, reg. aux sentences n° 866, f° 369 v°.
(2) N. G. B. Reg. 117, minutes du notaire J.-B. Desmaretz. Acte du 7 janvier 1682.
(3) N. G. B. Liasse 1341, minutes du notaire C. A. Mayolez, acte du 18 janvier 1683.

le Rivage au Foing ». La maçonnerie devait être achevée pour le 26 septembre et les travaux de charpente pour le 8 novembre suivant : il est probable que ceux-ci comportaient l'érection de la scène et de la machinerie (1).

Petrucchi avait fait appel à Guillaume Van Heil, ingénieur, et au peintre Jean-Baptiste Van Heil, pour la construction et l'ornementation du théâtre (2). Bref, le tout revint à plus de 30,000 florins : le bâtiment et sa décoration prirent 22,000 florins, les habits « avecq tout ce qui convient aux acteurs » environ 6,000, « les plumages et pierreries seuls, bien 500 florins » et enfin « d'autres meubles encore bien 1,500 florins » (3). Tout étant prêt, l'inauguration de la salle eut lieu le 24 janvier 1682, s'il faut en croire un manuscrit du temps (4) : si cette date est exacte, il faut reconnaître que les travaux avaient été poussés très rapidement.

Il est infiniment regrettable que les actes ne nous donnent aucune description de la salle de l'Opéra. Le bâtiment semble avoir été très vaste, situé à front du Quai au Foin. Il s'élevait dans un quartier où il y avait peu de constructions : aux environs ce n'étaient que jardins et, de-ci de-là, des fours à chaux. La « Prairie des Béguines » était coupée d'un ou deux chemins, dont l'un passait à côté du théâtre. Derrière celui-ci, formant une sorte de « cité » s'élevaient plusieurs petites maisons, qui avaient accès au Rivage par la grande porte et le corridor de l'Opéra (5). Non loin, il y avait une auberge qui se nomma bientôt *A l'Opéra*.

Jean-Baptiste Petrucchi avait vu son projet bien accueilli par la Cour et surtout par le Prince de Parme, Alexandre Farnèse; les finances de l'Etat ne permettaient plus à celui-ci d'organiser au Palais des représentations aussi fastueuses que celles de 1650 et de 1655, mais il n'en était pas moins amateur de théâtre et très heureux de pouvoir désormais en goûter fréquemment le plaisir. Aussi permit-il à Petrucchi d'utiliser pour son Opéra tous les décors et les accessoires de l'ancienne scène du Palais. Dès le 9 octobre 1681, sur avis favorable du Conseil des Finances, le Gouverneur Général ordonnait à Diego Rodriguez de Backer, Contrôleur des Ouvrages de la Cour, de délivrer à Jean-Baptiste Petrucchi « toutes les schènes et machines de téâtres qu'il aura de besoing en prenant de lui récépissé de touttes les pièces qu'il lui aura délivrées » (6).

(1) N. G. B. Liasse 116, acte du 4 sept. 1681, minutes du notaire Desmaretz.
(2) N. G. B. Liasse 1754, minutes du notaire J. Lemmens.
(3) N. G. B. Liasse 1341, acte du 18 janvier 1683.
(4) Cft Henne et Wauters, t. III, p. 541.
(5) En 1683, J.-M. Armirotti loua une de ces maisons pour son usage particulier.
(6) A. G. R. Office fiscal de Brabant, dossier n° 4106.

Au début, le succès fut très vif. Les *Relations Véritables* notent, le 4 et 11 février 1682, que « l'opéra italien, avec quoy on a commencé le carnaval, est l'unique divertissement de la noblesse ». Nous étudierons plus loin l'activité artistique et le répertoire du théâtre. Petrucchi avait alors sous ses ordres plus de 140 personnes, acteurs, musiciens et machinistes. Il fallait payer tout ce monde, faire face aux dépenses inattendues, inhérentes aux débuts d'une telle entreprise. Or, Don Estevan d'Andrea, au lieu de la soutenir, faisait tout pour la ruiner. Sous prétexte de se payer de son avance de 24,000 florins, il avait imposé un préposé, César Borgiani, qui s'empara de la totalité de la recette du premier opéra joué et commença à payer les créanciers de Petrucchi (1). Mais à peine les représentations de la seconde pièce furent-elles commencées, que Jean-Baptiste Petrucchi fut arrêté, étant à Anvers, à la suite d'une plainte de Don Angelo Vitaly, prêtre et probablement complice de Don Estevan d'Andrea (2).

Celui-ci profita de la détention de son débiteur pour précipiter le dénouement (3). Le 8 août 1682, son neveu Jean-Marie Armirotti obtenait du Magistrat de la ville une condamnation contre Jean-Baptiste Cartelli pour non exécution de la convention de prêt des 24,000 florins et obligeait celui-ci à ne pas s'opposer à la vente de tout ce qui appartenait à l'Opéra (4). Le 17 août, la vente eut lieu de façon brusque, sous la direction de Bartholomé-Louis de Simonis, porteur de procuration de Don Estevan d'Andrea, et nonobstant les protestations des autres créanciers de Petrucchi et de Cartelli, notamment de Godefroid Charliers et Pierre-Ignace Coosemans, qui avaient fourni le buffet du théâtre, d'Antoine Mortel, qui avait loué ses carrosses, du libraire François Foppens, pour fournitures des affiches et billets, de Ferdinand Loopmans, pour livraison de chandelles et de suif, et de Guillaume Clocquet, pour vente d'étoffes diverses (5). A l'étonnement général, l'installation si coûteuse et qu'on savait de bon rapport, ne trouva preneur qu'à 10,000 florins, preuve que la vente fut truquée, d'autant plus que ce fut précisément Jean-Marie Armirotti qui devint acquéreur de tout le matériel. Petrucchi eut beau protester dès sa sortie de prison et les autres créanciers intenter une action en dommage et intérêts à Don Estevan d'Andrea : ils en furent tous pour leurs frais.

(1) N. G. B. Liasse 1341, acte du 28 janvier 1683.

(2) N. G. B. Liasse 174, acte du 24 juillet 1682.

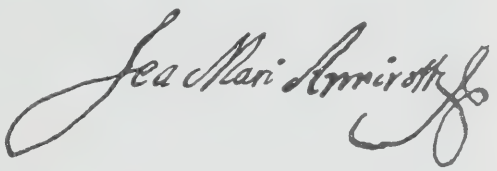
(3) Aussitôt qu'il apprit la déconfiture de Petrucchi et la vente prochaine des décors, le Conseil de Brabant fit réclamer à Petrucchi « en Anvers sur le Gevangen Stien » et en même temps aux commissaires de la faillite, tous les décors qui avaient été prêtés à l'Opéra. (Office fiscal, doss. 4106.)

(4) N. G. B. Liasse 667, minutes du notaire J.-B. Timmermans, 11 août 1682

(5) N. G. B. Liasse 2045, minutes du notaire Ledineurs, acte du 16 déc. 1682 et liasse 174, acte du 19 février 1683, minutes du notaire Lion.

Pendant quelques mois Armirotti dirigea le théâtre; en novembre l'Opéra était en pleine activité; en février 1683, le neveu de Don Estevan d'Andrea engagea de nouveaux artistes.

Mais Don Estevan n'avait point réglé ses comptes avec son ex-préposé aux recettes, Alexandre-César Borgiani; le 12 mars 1683, celui-ci d'une part, d'autre part l'oncle et le neveu « pour éviter tout procès qui pourrait naître entre eux à raison des opéras qui se jouent dans la ville de Bruxelles», conviennent de prendre pour arbitre leur ami commun Bartholomé-Louis de Simonis, administrateur de la Prébende ducale de Sa Majesté à Nivelles (1).



JEAN-MARIE ARMIROTTI
(1682)

Deux mois plus tard, le 12 mai, Simonis vendait à Borgiani, par-devant notaire, tout ce que Don Estevan et Armirotti avaient acheté lors de la faillite de Petrucchi, c'est à dire le théâtre, les décors, les habits et le matériel. Cette cession se fit pour le prix global de 20,000 florins, soit le double du prix d'acquisition, avec faculté d'échelonner les paiements sur une période d'environ cinq ans. Le texte de l'acte de vente est précieux, car il est accompagné d'un inventaire extrêmement détaillé de tout ce qui est vendu à Borgiani ; la pièce rédigée en italien donne une description précise des décors et de tous les costumes (2).

Borgiani exploita le théâtre à son tour, mais il fut, comme Petrucchi, une victime de la roublardise de Don Estevan d'Andrea. Le prix de vente en effet était énorme et les échéances trop rapprochées ; Borgiani devait payer la moitié de la somme avant la fin de l'année; il ne put y parvenir et dut renoncer à son contrat de cession, faire abandon de tous les acomptes versés et restituer le matériel. En mars 1684, il arrête l'exploitation et retourne en Italie (3). C'est sans doute Armirotti qui, une fois encore, reprit la succession de cette seconde victime de son oncle. Mais le terme du bail approchait. En 1688, Don Estevan d'Andrea voulut régulariser la situation avec Jean-Baptiste van Gindertaelen et, à cet effet, ne s'étant pas entendu à l'amiable avec lui (4), il introduisit une requête par-devant le Conseil de

(1) N. G. B. Liasse 118, acte du 12 mars 1683, minutes du notaire J.-B. Desmaretz.

(2) Ibidem, acte du 12 mai 1683.

(3) N. G. B. Liasse 500, acte du 8 mars 1684, minutes du notaire J. Mailletz.

(4) Le 21 avril 1688 le notaire Desmaretz, au nom de Don Estevan d'Andrea, proposait à nouveau à J.-B. van Gindertaelen de lui céder le bâtiment de l'Opéra au prix coûtant ou de lui acheter le terrain « à due taxation par gens s'y connaissant ». Mais le propriétaire du fonds ne donna pas suite à cette offre. N. G. B. Liasse 123, acte du 25 avril 1688, minutes du notaire J.-B. Desmaretz.

Brabant pour le contraindre à accepter une des formes de sa proposition : ou bien le propriétaire reprendrait le bâtiment de l'Opéra au prix fixé par l'expertise, ou bien il devrait céder à Don Estevan d'Andrea le terrain à la valeur déterminée aussi par experts, ou bien enfin terrain et bâtisse seraient vendus au mieux et la totalité du prix obtenu, partagé entre parties au prorata de la valeur du fond et des bâtiments (1). Le Conseil de Brabant donna gain de cause à Don Estevan d'Andrea, mais on eut grand'peine à se mettre d'accord sur l'expertise, qui n'était pas encore terminée en octobre 1692 (2). On finit par s'accorder et le chevalier van Gindertaelen céda le terrain à Don Estevan d'Andrea.

Celui-ci ne disposant pas de la somme nécessaire, prit deux hypothèques successives de 4,000 florins chacune, qui furent négociées par son fils Don Juan Antonio d'Andrea et consentie, l'une par François de Fraye, procureur au Souverain Conseil de Brabant, l'autre par Bartholomé-Louis de Simonis (3). Le montant de la première hypothèque fut d'ailleurs remboursé quelques mois plus tard (4).

Don Estevan étant mort, ce fut son fils qui hérita de la propriété, mais il n'exploita pas le théâtre. Le 11 octobre 1691, il louait à Pierre Fariseau, qu'on est surpris de retrouver ici, la salle de l'Opéra pour servir uniquement de grenier à foin (5). La location, renouvelée le 7 octobre 1692 et le 5 août 1693, fut consentie cette dernière fois pour le terme de deux ans, à échoir le 4 septembre 1695, moyennant un loyer annuel de 900 florins (6). Mais au cours de l'année 1694 Don Juan d'Andrea reçut de nouvelles propositions et, le 15 novembre 1694, il louait son théâtre à Pierre-Antoine Fiocco et à Gio-Paolo Bombarba, dont le nom paraît pour la première fois dans l'histoire des débuts du théâtre à Bruxelles. Le bail prit cours le 1er novembre 1694, pour expirer à pareil jour de l'an 1697, moyennant loyer annuel de 1,000 florins (7). C'est durant cette exploitation et après le bombardement de 1695, que Bombarda fit construire le Théâtre sur la Monnaie, ainsi qu'on le verra dans un chapitre suivant. Quant à Pierre Fariseau, il avait transporté ses bottes de foin sur « certaine terrasse ou place vague, joindante à la maison ditte l'Opéra, située sur le Rivage, nommée aussi le Magasin », que Don Juan Antonio d'Andrea lui loua le 20 novembre pour trois ans et moyennant une redevance annuelle de

(1) Conseil de Brabant, reg. aux sentences n° 882, fol. 166.
(2) N. G. B. Liasse 1872, minutes du notaire Ringler, acte du 17 octobre 1692.
(3) N. G. B. Liasse 128, acte du 20 juin 1693, minutes du notaire Desmaretz.
(4) N. G. B. Liasse 2479, acte du 17 déc. 1692.
(5) N. G. B. Liasse 127, acte du 11 oct. 1691 et du 7 oct. 1692, minutes du notaire J.-B. Desmaretz.
(6) N. G. B. Liasse 2093, minutes du notaire M. Du Lieu
(7) N. G. B. Liasse 595, minutes du notaire Ch. du Trieu, acte du 18 nov. 1694.

LE GRAND BÉGUINAGE DE BRUXELLES ET SES ENVIRONS

FRAGMENT D'UNE GRAVURE
EXTRAITE DU « GRAND THÉATRE SACRÉ DU BRABANT

LE MÊME ENDROIT, A VOL D'OISEAU

PARTIE DU PLAN DE DU TAILLIS

(1) [illegible] aux sentences n° 882, fol. 166.
(2) N. G. B. [illegible] minutes du notaire Ringlet, acte du 17 octobre 1692.
(3) N. G. B. [illegible] du 20 juin 1693, minutes du notaire Desmaretz.
(4) N. G. B. [illegible] acte du 17 déc. 1692.
(5) N. G. B. Liasse 1253, acte du 11 oct. 1691 et du 7 oct. 1692, minutes du notaire J.-B. De [illegible]
(6) N. G. B. Liasse 2503, minutes du notaire M. Du Lieu
(7) N. G. B. Liasse 515, minutes du notaire Ch. du Trieu, acte du 18 nov. 1694.

trois cent douze florins (1). L'exploitation théâtrale Fiocco-Bombarda, dont François Gasparini fut l'intendant et à laquelle se rapportent les documents conservés aux Archives de la Ville de Bruxelles dans la correspondance de ce banquier (2), se prolongea jusqu'en 1698. Puis le théâtre du Quai au Foin fut vraisemblablement désaffecté. Dans les Cahiers établis par le fisc pour la perception de l'impôt du vingtième denier, nous avons retrouvé, pour les années 1699 à 1703, la mention « D'Opera Fiocco » pour un loyer de quatre cents guldens ; mais il est à noter que dans la marge d'aucun des registres, ne se trouve l'acquit « solvit » indiqué par le receveur quand la contribution a été réglée par le locataire, preuve que l'indication n'est que pour mémoire et que le bâtiment était inoccupé (3). Il redevint alors un vaste magasin ainsi qu'il l'avait été un moment (4). Longtemps il garda son nom de « Vieu Opéra » qui ne se retrouve plus après 1770. A cette date il fut transformé en habitation privée et il était occupé en 1793 par le colonel de Rameau (5). Aujourd'hui c'est à nouveau un entrepôt.

Il y a lieu d'étudier à présent le répertoire qui fut représenté sur cette scène et les troupes successives qui en furent les interprètes : ces deux points nous paraissent avoir été mal éclaircis jusqu'à présent, en dépit des éléments d'information dont on dispose.

Le chevalier J.-B. Petrucchi ouvrit son théâtre le 24 janvier 1682, vraisemblablement avec un opéra italien. En effet, dix jours à peine après ces débuts, les *Relations Véritables* rapportent, à la date du 4 février : « L'Opéra italien, avec quoy on a commencé le carnaval, est l'unique divertissement de la noblesse, que l'on continuera ainsi pendant quelque temps, tout le monde en estant fort satisfait, tant pour sa belle représentation, que pour les divers changemens de théâtre et les machines extraordinaires. » Puis, à la date du 11 février : « L'on a continué, ces jours passez, tous les grands divertissements du carnaval. L'on a continué de représenter l'opéra de *Médée* en italien, et lundi au soir, par ordre de Son Altesse le Prince de Parme, l'on donna au Palais le divertissement d'une comédie en espagnol. Tous les grands de la Cour s'y trouvèrent. » Les termes du second article prouvent que la pièce jouée depuis le début du carnaval et peut-être depuis l'ouverture du théâtre, est cette même *Médée*. Remarquons tout

(1) N. G. B. Liasse 595, acte du 20 nov. 1694.

(2) Voir plus loin. — Cft E. Closson, « Un Intendant de l'Opéra de Bruxelles à la fin du XVII^e siècle ». (*Guide Musical*, 1907.)

(3) A. G. R. Etats du Brabant. Cahiers du vingtième denier. Beggynewyck, n^os 5836 à 5838.

(4) En 1714 il appartenait à la famille Bodar. Greffe scabinal de Br., reg. 1315, f° 277.

(5) G. Des Marez, loc. cit., p. 168.

d'abord que la plupart des œuvres italiennes de cette époque jouées à Bruxelles sont empruntées aux répertoires des théâtres de Venise. La colonie vénitienne dans les villes des Pays-Bas, et particulièrement à Bruxelles, était très nombreuse. De grands commerçants vénitiens établis chez nous entretenaient des rapports suivis avec leur ville natale. D'autre part, des opéras représentés au Théâtre San Moïse ou au San Salvatore avaient eu pour auteurs des musiciens remarquables comme Antonio Sartorio, un des successeurs les mieux doués de Cavalli et de Cesti. Certaines œuvres de ces compositeurs dramatiques faisaient alors leur tour d'Europe et, traduites en français ou en allemand, étaient encore jouées, vingt ans après leur création, sur plus d'une scène étrangère (1). Cette observation permet d'identifier les opéras italiens joués chez nous et de voir notamment dans la *Médée,* de 1681, l'œuvre d'Aureli, *Medea in Atene,* dont la partition est d'Antonio Zanettini (ou Gianettini) créée à Venise, au Théâtre San Moïse, en 1675 (2).

Le répertoire français alternait avec l'italien. Le 20 mai 1682, les *Relations Véritables* annoncent qu'on a donné à la princesse d'Orange, qui voyage incognito, le divertissement de l'opéra de *Thésée,* en français. Dès le début, c'est donc Lulli qui fournit le répertoire français.

Il est vraisemblable que ce furent là les seules pièces montées par Petrucchi et Cartelli. La main-mise de Don Estevan d'Andrea sur le théâtre du Quai au Foin faisait passer celui-ci sous la direction d'Armirotti dès la fin août 1682. Le 11 novembre, pour célébrer l'anniversaire de la naissance du Roi, les *Relations Véritables* rapportent que « Son Excellence donna le divertissement, à toute la Cour, de l'opéra de *Persée,* sur le théâtre étably en cette ville. »

La tragédie musicale de Quinault et Lulli avait été créée à Paris, sur la scène de l'Académie Royale de Musique, le 17 avril 1682 : elle parut donc à Bruxelles moins de sept mois après. Nous allons voir d'ailleurs que le répertoire de Lulli rencontra, à Bruxelles, la même faveur qu'à Paris et que toutes les pièces qui le composent furent jouées au Quai au Foin, durant les années 1682, 1683 et 1684, sous la direction d'Armirotti et de César Borgiani, mandataires successifs de Don Estevan d'Andrea.

Dans une déclaration faite par César Borgiani devant notaire, en mars 1684, pour une actrice de la troupe actionnée par un créancier, il est

(1) Sur les raisons de la suprématie de l'opéra vénitien au XVII[e] siècle, voir H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli,* pp. 32-37. On y verra aussi l'importance des machines. Cft également J. Combarieu, *Histoire de la Musique,* t. II, pp. 23-33

(2) Voyez A. Wotquenne, *Libretti d'opéras italiens au XVII[e] siècle,* p. 95. Cft aussi Livio Niso Galvani, *I Teatre Musicali di Venezia nel Secolo XVII,* 1637-1700.

dit notamment « que la Demoiselle Elisabeth del Beuff, dite Babé, n'avait, comme habits appartenant à l'Opéra, que six et demi à scavoir l'habit de Phéton, d'Alphée, d'Aschaphe, de Crinise, de Mercure, un party de l'habit de Mars et un habit d'Aréthuse, sans plus » (1).

Or, les personnages cités appartiennent, le premier à l'opéra de *Phaéton* (joué à Versailles, le 6 janvier, et à Paris, le 23 avril 1683), les trois suivants, ainsi qu'Aréthuse, à l'opéra de *Proserpine* (création en 1680), tandis que Mars figure notamment dans *Cadmus et Hermione* et Mercure dans plusieurs opéras du compositeur florentin, tels qu'*Alceste* et *Isis*. Preuve certaine que les œuvres de Lulli étaient jouées à Bruxelles dans leur nouveauté, et reprises régulièrement (2). En dehors de ce répertoire courant, on donnait, par ordre, des représentations de gala, auxquelles la Cour assistait. C'était, comme en novembre 1682, la création d'un opéra nouveau ou un spectacle composé de comédie et de ballet, comme en novembre 1685 (3). Ces représentations semblent avoir été données avec un grand luxe de décors, de machines et de costumes. Presque tous ces opéras, en effet, sont en même temps des « pièces à machines », condition indispensable à leur réussite auprès d'un public difficile. Ces œuvres arrivaient d'ailleurs de Paris ou de Venise, précédées d'une réputation éclatante, à laquelle la splendeur de leur mise en scène n'était certes pas étrangère.

L'inventaire annexé à l'acte du 12 mai 1683 est précieux, car il permet de juger du matériel et des costumes dont le théâtre disposait à ses débuts. Cette pièce détaille de façon très méticuleuse les nombreux habillements : elle en fait valoir les riches étoffes et les ornements de valeur, ainsi que les accessoires très divers. Le magasin des décors contient : une décoration intitulée « Bruxelles » et qui représentait sans doute un panorama de la ville, un jardin avec quatre statues et quatre vases, une vue de ruines, une salle, une scène de mer, une autre salle dite « royale », probablement la salle du trône des grands opéras, et un « champs de mars », soit sept décors d'une longueur moyenne de 28 pieds, sauf la scène maritime qui n'en a que douze, mais à laquelle on ajoute dix pieds d'ondes de mer. Dans la machinerie, signalons quatre machines pour les nuages, une « machine transparente pour le soleil », un dragon pour l'opéra de *Cadmus* et un monstre pour celui de *Thésée,* huit têtes de monstres, un cheval volant pour *Persée,* plus les harnais et les fers nécessaires pour jouer cette pièce.

(1) N. G. B. Liasse 500, acte du 8 mars 1684, minutes du notaire J. Mailletz.

(2) Sur la suprématie du répertoire de Lulli dans les théâtres lyriques hors de France à la fin du XVII[e] siècle, voir R. ROLLAND, *Musiciens d'Autrefois*, p. 197.

(3) Cft VANDERSTRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX[e] siècle,* t. II, p. 165. Ce spectacle comportait un prologue plein de louanges à l'adresse de Sa Majesté, puis la représentation de *Cinna* et, enfin, une pastorale suivie de ballet.

Le matériel musical est restreint (on ne cite qu'une cymbale et un basson), ce qui fait croire que chaque musicien était tenu d'avoir son instrument : comme partition il n'est indiqué que quatre œuvres de Lulli : *Persée, Thésée, Cadmus* et *Le Triomphe de Bacchus et de l'Amour*. Pourtant, d'autres opéras, comme des opéras italiens, avaient déjà été représentés ou devaient être à l'étude.

L'inventaire des costumes indique ceux de M^lle^ Cartilly, entre autres un costume pour *Médée*, qui fut le premier spectacle donné à l'ouverture et ceux des demoiselles Rioto, Babet et Prévost. Puis voici des habits en grand nombre pour les sacrificateurs, les géants, les Euménides, les divinités infernales, les Ethiopiens, les Athéniens, les tritons, les matelots, les bergers, — pour les intermèdes comiques voici un habit de Trufaldin, deux pour Polichinelle, des bonnets à la turque, — et pêle-mêle des armes, des tambourins, des casques et des instruments nombreux « pour faire des feux artificiels ». Pour juger de la richesse de ces costumes, lisons la description de celui de Cadmus et de celui de l'Amour, « l'habit à l'antique », exécutés avec une somptuosité qui montre que Petrucchi avait bien fait les choses.

Cadmus porte un justaucorps blanc, bordé d'or et d'argent, avec des manches de gaze et de taffetas cerise, rehaussées de dentelles précieuses et de pierreries ; un haut-de-chausses vert, galonné d'or ; un manteau de même couleur garni de taffetas cerise ; des chaussures vertes soutachées d'or, une épée courte « à la turque » et un casque serti de pierres et de perles, avec un panache de plumes blanches et roses.

L'Amour a un vêtement couleur chair, en armoisin, un haut-de-chausses blanc garni de franges d'or et d'argent, un bandeau formant diadème brodé de perles, un carquois doré soutenu par des brides roses et un arc avec des flèches.

L'Opéra du Quai au Foin a dû disposer d'un nombreux personnel. On se souvient que Petrucchi déclarait avoir eu sous ses ordres, au début de l'entreprise, cent quarante personnes. Malheureusement, nous manquons de précisions sur la composition de la troupe, en dehors des renseignements suivants.

Le 6 février 1683, J.-M. Armirotti engagea Mathurin Prévost et Demoiselle Bonne Thérèse de La Cam, sa femme, en qualité de chanteurs aux appointements de huit cents florins, monnaie de France, par an, pour le mari et quatre cents livres pour son épouse. De plus, Prévost recevait cent florins à « condition qu'il serat obligé de mettre au théâtre toutes les pièces qu'il plairat au dit premier comparant pendant l'année ». C'était donc le metteur en scène, engagé pour une durée de 6 mois (1).

(1) N. G. B. Liasse 221, acte du 6 février 1683, minutes du notaire N. Basserode.

Le contrat du 12 mai 1683, entre Simonis et Borgiani, stipule que celui-ci doit prendre à sa charge tout ce qui est dû aux artistes et aux musiciens et particulièrement aux chanteurs Sylvie, Seyens, Chevalier et Garil, ainsi qu'aux chanteuses Cartilly et Rioto.

Pour la saison 1685, la troupe est en partie nommée dans la distribution imprimée en tête du libretto se rapportant au spectacle donné le 6 novembre pour la fête du Roi et dont nous avons parlé plus haut : La Gloire, M^lle^ Sylvie; la Renommée, M^lle^ Babet,; Flore, M^lle^ Cartilly; le Dieu Pan, M. Champenois; un suivant de Pan, M. Touvenelle; Zéphyr, M. Sylvie; la suite de Flore, représentant des nymphes M^lles^ Chalon, Deschars, le petit Brochet et Le Roux; la suite de Pan, MM. Des Brosses, père et fils, Deschars, De Lisle, Bouché et Chalon (1).

Il n'y a là aucun artiste connu, et le seul sur lequel l'attention doive s'arrêter un moment est le petit Brochet. Marc Snoeck, alias Brochet ou Broché, appartenait à une famille d'excellents musiciens, adonnée à l'art de la lutherie, dans lequel il se distingua lui-même : il fut plus tard, durant près de quarante ans, « directeur des instruments » et luthier en titre de la Chapelle Royale de la Cour (2).

Enfin, en 1689, au mois de mai, il est délivré un passeport collectif pour le retour en France avec leurs hardes et bagages, des « musiciens et musiciennes ayans représenté l'opéra », savoir : Souëlle, Du Guet, La Fleur, Villedieu, Floridor et sa femme, Le Sage et sa femme, De Maille et sa femme, Du Messy et sa femme, Lange, Du Val, M^lle^ Jouanny et ses quatre enfants, deux fils et deux filles, et M^lle^ Cartilly (3). Si toute la troupe retourna en France en même temps, c'est que l'exploitation du théâtre du Quai au Foin avait cessé dès le début de 1689. Ce qui confirmerait cette supposition vraisemblable, c'est qu'en avril 1688,

(1) Chalon avait appartenu à l'Académie Nationale de Musique; lors de la création en 1681 du ballet de Lulli *Le Triomphe de l'Amour*, il figurait dans la vingtième entrée. (LAJARTE, *Bib. Musicale du Th. de l'Opéra*, t. I, p. 40.) M. Bergmans nous a aimablement communiqué son exemplaire de ce rarissime livret de 1685.

(2) Cft VANDERSTRAETEN, ouv. cité, t. V, *passim.*, surtout p. 185.

(3) FABER, ouv. cité, t. IV, p. 233. Ici encore nous manquons de renseignements sur ces artistes. La seule sur laquelle nous ayons retrouvé quelques détails est M^lle^ Cartilly qui faisait déjà partie de la troupe en 1685. Cette cantatrice occupe une place à part dans l'histoire de l'opéra français. Elle fit partie de la première troupe réunie par Perrin et Cambert et c'est elle qui eut l'honneur de créer Pomone, dans la pastorale de ce nom, en 1671; dans *Cadmus et Hermione* (avril 1673), elle joua d'original Palès dans le prologue et Charite dans la tragédie. (Cft TH. LAJARTE, *Catalogue de la Bibliothèque musicale de l'Opéra*, t. I, pp. 20 et 23.) Elle revint à Bruxelles et habita avec son mari, de 1688 à 1694, sur le Blinkenberg, chez M^lle^ Florence de Landar. « Elle faisait profession de chanter à l'Opéra et d'enseigner la musique à plusieurs personnes de qualité. » Lorsque son mari mourut, elle se remaria avec le sieur de la Roche, en 1695, et habita avec lui sur les Bailles de la Cour. Elle était appréciée de la meilleure société de la ville. M^lle^ Cartilly mourut à Paris au cours d'un voyage. (Cft N. G. B. Liasse 611, actes des 28, 30 et 31 mars 1718, minutes du notaire Félix.)

Don Estevan d'Andrea entamait sa procédure contre J.-B. van Gindertaelen pour liquider la situation et lui faire reprendre les bâtiments; d'autre part, ni dans les archives, ni dans les *Relations Véritables*, ni dans les Mémoires du temps, on ne retrouve trace de représentations d'opéra entre 1689 et 1695, date à laquelle débuta la direction Bombarda-Fiocco. Durant cet espace de six années, Bruxelles n'eut pour se distraire que les quelques troupes de « comédiens de campagne » qui jouèrent à la Montagne Sainte-Elisabeth.

Nous avons vu dans quelles circonstances Don Juan Antonio d'Andrea, devenu propriétaire du théâtre du Quai au Foin, loua celui-ci à partir du 1er novembre 1694, à Pierre-Antoine Fiocco et à Gio-Paolo Bombarda, pour un terme de trois ans. La salle, qui venait de servir de grenier à fourrages, ne devait plus être dans un état convenable et il est probable que la machinerie de la scène nécessitait une mise en ordre complète. La représentation notée par les *Relations Véritables*, à la date du 25 janvier 1695, fut vraisemblablement une des premières de la nouvelle direction.

Pierre-Antoine Fiocco le Vieux était un musicien remarquable. Né à Venise, à une date inconnue, il vint à Bruxelles: en 1696, on le trouve cité en qualité de lieutenant de la musique de la Cour de l'Electeur de Bavière; il fut vice-maître de la Chapelle Royale, dont il eut la maîtrise après 1706, succédant à Pietro Torri, jusqu'en 1714, date de sa mort. Il fut aussi maître de chapelle de N.-D. du Sablon. De son vivant, il jouit d'une réputation considérable : on ne l'appelle que le « fameux Fiocco » et il est déclaré « merveilleux dans son art ». Vanderstraeten a consacré à ce musicien quelques pages de sa *Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle* : on y trouve énumérées ses compositions religieuses et ses prologues d'opéras (1).

Il nous intéresse à un triple point de vue : comme directeur de théâtre, comme chef d'orchestre et comme compositeur dramatique. Pour mieux attirer sur son entreprise les faveurs de la Cour et pour suivre une mode générale en ce temps-là, il prit l'habitude de faire précéder d'un prologue la création à Bruxelles des pièces nouvelles du répertoire.

Cette mode remontait aux premiers opéras italiens représentés en France. Les prologues flatteurs placés par l'abbé Buti pour servir d'entrée à l'*Orfeo,* aux *Nozze di Peleo* et à l'*Ercole Amante* avaient été imités par Lulli dans « les majestueux prologues qui servaient comme de propylées à ses tragédies. Buti, contrairement à l'usage habituel en Italie, leur conférait

(1) Voir surtout t. II, p. 127 et ss. et t. V, p. 148.

une complète indépendance à l'égard du sujet de la pièce. Ils formaient des scènes « détachées », indépendantes, entièrement consacrées à la gloire du Souverain. Dans l'*Orfeo*, on assistait à la prise d'une ville et la Victoire célébrait les armes françaises et les vertus de la Reine; dans l'*Ercole Amante,* les chœurs des Faunes se réjouissaient des noces royales et prédisaient mille prospérités aux nouveaux époux. Un ballet concluait cette scène » (1). Lulli ajoute un élément pastoral pour se réserver des contrastes « avec les entrées de combattants et les chœurs guerriers indispensables à tout prologue patriotique » (2).

Fiocco suivit l'exemple de ses illustres prédécesseurs et saisit toutes les occasions qui se présentèrent pour faire sa cour à l'Electeur Maximilien. A la date du 25 janvier 1695 nous lisons donc dans les *Relations :* « Jeudi dernier, on fit ici la première représentation de l'opéra d'*Armide*, précédé d'un nouveau prologue dont la musique est de la composition du S^r^ Fiocco, qui a reçu un applaudissement général de Leurs Altesses Electorales et des seigneurs et dames de la Cour. » Le 11 novembre de la même année, c'est un compte rendu du même genre : « On fit lundi l'ouverture de l'opéra intitulé *Acis et Galathée*, avec un nouveau prologue fait au sujet de la prise de Namur, dont la musique est de la composition du fameux S^r^ Fiocco, qui réussit à la satisfaction de Leurs Altesses Electorales et des seigneurs et dames de la Cour. » Le 8 novembre 1696, c'est la première de *Bellérophon,* « augmenté d'un nouveau prologue », et le 31 décembre 1697, c'est *Thésée,* « avec la première représentation du nouveau prologue fait au sujet de la paix ». Il est probable que ce ne sont pas là les seules compositions théâtrales de ce genre dues à Pierre-Antoine Fiocco, mais il n'en est pas fait mention dans la gazette et, d'autre part, aucune de ces œuvres n'est parvenue jusqu'à nous. C'est regrettable, car nous ne pouvons pas juger de la façon dont il traita ce genre assez poncif.

Il est plus que probable que Fiocco s'occupa, dans l'exploitation de l'opéra du Quai au Foin, de la partie artistique et surtout musicale, dirigeant sans doute l'orchestre comme il le fera plus tard à la Monnaie et laissant l'administration aux soins de Gio-Paolo Bombarda et de Francesco Gasparini.

C'étaient deux associés d'importance. Nous aurons l'occasion de présenter le premier dans un chapitre spécial, car il a joué un rôle considérable dans la fondation du théâtre régulier à Bruxelles. Le second, Francesco Gasparini, fut administrateur du théâtre de juin 1695 à octobre 1697; c'est du moins la période qu'embrassent les documents

(1) Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli,* p. 366.
(2) Ibidem.

retrouvés dans sa correspondance commerciale qui se trouve aux Archives communales de la Ville de Bruxelles (1). Mais il est certain qu'il fut intéressé dès le début à son organisation puisqu'il signa, en qualité de témoin, le bail notarié de novembre 1694. Gasparini était, comme Fiocco, un Vénitien (2), banquier installé à Bruxelles, il fait aussi du commerce sur une grande échelle avec tous les pays voisins. Il dirige les affaires financières de plusieurs grands seigneurs du temps et il est en rapport avec de multiples correspondants italiens. Il mourut en septembre 1700, mais sa maison ne disparut pas avec lui (3).

Le dossier Gasparini se compose surtout d'une liasse de reçus pour appointements payés au personnel, aux acteurs et aux musiciens de l'orchestre; il permet de se faire une idée de la composition de la troupe. Il s'y rencontre aussi quelques relevés de fournisseurs, notamment du libraire Foppens, où se trouvent des indications précieuses.

En rapprochant les données des *Relations Véritables* et celles qui sont fournies par Gasparini, de quelques autres, relevées dans une chronique manuscrite de Lozano, aide de l'oratoire de la Chapelle Royale (4), on peut fixer quelques dates et avoir des précisions sur le répertoire qui fut interprété au Quai au Foin :

1695. — 20 janvier, *Amadis de Gaule*, avec prologue de Fiocco;
11 novembre, *Acis et Galathée* (5), avec prologue de Fiocco;
1696. — 24 janvier, *Phaéton;*
14 et 28 octobre, *Phaéton;*
8 novembre, *Bellérophon* (6).
1697. — 9 avril, *Armide;*
15 juin, *La Farce de Pimpinelle;*
1er août, *Armide;*
6 août, *Amadis;*
En octobre, neuf représentations d'*Armide* dans le mois;
10 octobre, *Don Quixote* (7);
10 novembre, *Thésée;*
31 décembre, *Thésée*, avec prologue de Fiocco;
1698. — 5 décembre, *Les Quatre Saisons*.

(1) Ce dossier Gasparini, signalé tout d'abord dans le Rapport de l'archiviste de la ville de Bruxelles, en 1906, a été analysé par M. Ernest Closson dans une étude publiée par le *Guide Musical*, en juillet-août 1907, « Un Intendant de l'Opéra de Bruxelles à la fin du XVIIe siècle. »

(2) Ils étaient d'ailleurs beaux-frères, le compositeur ayant épousé Jeanne-Françoise Deudon et le banquier, Marguerite-Esther Deudon. (N. G. B. Liasse 186, acte du 16 mai 1712, minutes du notaire Lion.)

(3) N. G. B. Liasse 1715, acte du 27 septembre 1700, minutes du notaire Ansseau.

(4) A. G. R. Cartulaires et Manuscrits, n° 923.

(5) Le copiste du théâtre, François Goossens, avait achevé le matériel de cet opéra dès le début de juin

(6) La date exacte est donnée par Lozano, *Journal des Cérémonies de la Cour de Bruxelles.*

(7) Cité trois fois dans le mémoire de Foppens.

HARREWYN

FRONTISPICE POUR LA TRAGÉDIE DE SABINUS, DE PASSERAT

[illegible] sa correspondance commerciale qui se trouve aux Archives [illegible] de la Ville de Bruxelles (1). Mais il est certain qu'il fut intéressé [illegible] à son organisation puisqu'il signa, en qualité de témoin, le bail [illegible] de novembre 1694. Gasparini était, comme Fiocco, un Vénitien (2), [illegible] installé à Bruxelles. Il fait aussi du commerce sur une grande [illegible] avec tous les pays voisins. Il dirige les affaires financières de [illegible] grands seigneurs [illegible] et il est en rapport avec de multiples correspondants italiens. Il meurt en septembre 1700, mais sa maison ne [illegible] pas avec lui (3).

Le dossier [illegible] se compose surtout d'une liasse de reçus pour [illegible] au personnel, aux acteurs et aux musiciens de [illegible] faire une idée de la composition de la troupe. [illegible] relevés de fournisseurs, notamment [illegible] des indications précieuses.

[illegible] données des *Relations Véritables* et celles q[illegible] de quelques autres, relevées dans une chroniqu[illegible] de l'oratoire de la Chapelle Royale (4), on peu[illegible] avoir des précisions sur le répertoire qui [illegible]

[illegible] *Amadis de Gaule*, avec prologue de Fiocco ;
[illegible] novembre, *Acis et Galathée* (5), avec prologue de Fiocco ;
[illegible] *Phaëton ;*
[illegible] octobre, *Phaëton ;*
[illegible] *Bellérophon* (6).
[illegible] *Armide ;*
[illegible] *La Farce de Pimpinelle ;*
[illegible] *Armide ;*
[illegible] neuf représentations d'*Armide* dans le mois ;
[illegible] *Don Quixote* (7) ;
[illegible] novembre, *Thésée ;*
[illegible] *Thésée*, avec prologue de Fiocco ;
1698. — 5 décembre. *Les Quatre Saisons.*

(1) Ce dossier [illegible] d'abord dans le Rapport de l'archiviste de la ville [illegible] Bruxelles, en 1906, a été [illegible] CLOSSON dans une étude publiée par le *Guide M*[illegible] en juillet-août 1907, « Un [illegible] de Bruxelles à la fin du XVII^e^ siècle. »

(2) Ils étaient d'ailleurs [illegible] compositeur ayant épousé Jeanne-Françoise Deu[illegible] banquier, Marguerite-Esther [illegible] B. Liasse 186, acte du 16 mai 1712, minute[illegible]

(3) N. G. B. Liasse [illegible] septembre 1700, minutes du notaire Ansseau.

(4) A. G. R. [illegible]

(5) Le copiste du théâtre, François Goossens, avait achevé le matériel de cet opéra [illegible] de juin.

(6) La date exacte est donnée par LOZANO, *Journal des Cérémonies de la Cour de Bruxelles*.

(7) Cité trois fois dans le mémoire de Foppens.

Harrewijn
fecit

Ce relevé montre que le répertoire français de l'Opéra du Quai au Foin était fourni entièrement par Lulli (1). Nous avons vu qu'il en avait été de même sous la précédente direction. A côté des six œuvres de Lulli, une farce, probablement italienne, et un opéra italien *Don Quixote*, qu'il est aisé d'identifier encore une fois avec une œuvre en trois actes du répertoire vénitien : « *Il Don Chissiot della Mancia,* dramma per musica », de Marco Morosini, musique de Carlo Sajon, créé en 1680 au Théâtre du Canal Regio (2).

Cette double série de représentations d'opéras, surtout de Lulli, et de comédies italiennes est encore attestée par un passage du *Journal du Général J.-A. von Landsberg pour les années 1685 à 1712*. En 1697, cet officier supérieur fit campagne en Brabant et il assista, à Bruxelles, à la représentation de nombreux opéras, dont il a joint les livrets à son manuscrit, notamment celui d'*Armide* (Bruxelles, 1697), avec gravure sur cuivre, et celui d'*Amadis* (Anvers, 1687). Il vit également jouer l'*Hôpital de Folie* (*sic*), donné par une troupe italienne; cette œuvre est vraisemblablement l'*Hospitale de Pazzi,* vieille pièce italienne, imitée en français, dès 1635, par Charles Beys (3).

Le dossier Gasparini permet également d'établir dans ses grandes lignes la composition de la troupe, de l'orchestre et du personnel de l'Opéra pour les années 1695 à 1697. Malheureusement, les pièces sont fort incomplètes, ne se rapportent pas toutes à la même époque et sont rédigées selon une orthographe douteuse, surtout en ce qui concerne les noms propres. De plus, les indications manquent le plus souvent quant à l'emploi des acteurs. Aussi ne peut-on grouper ceux-ci que par catégories générales.

Les reçus Gasparini indiquent des échéances fixes, dont les plus importantes sont celles d'août 1696 et d'octobre 1697. Certains acteurs et musiciens firent partie, plusieurs années durant, du personnel de l'Opéra. En collationnant les pièces, voici les noms relevés au cours de ces deux saisons théâtrales :

(1) Rappelons que durant ce même temps Bombarda faisait jouer la comédie et la tragédie par une troupe de comédiens sur le théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth. Le 15 octobre 1696, jour de Sainte-Thérèse, M^me^ l'Electrice « allat voir la tragédie de *Fèdre et Hyppolite* ». C'est probablement la pièce de Pradon. « Le 25 octobre 1697, S. A. E. alla le soir à la Comédie-Italienne et le 15 novembre à la Comédie-Française. » Il est vraisemblable que c'est la troupe du théâtre qui jouait sur la scène du Palais, les jours de gala : elle interpréta, le 6 novembre 1697, *Scipion l'Africain,* de Pradon, créé à Paris le 22 février de la même année. (Cft LOZANO, *Journal.*)

(2) Le livret est à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles. Cft A. WOTQUENNE, *Libretti,* p 52. LIVIO NISO GALVANI, op. cit., p. 133.

(3) Le manuscrit du *Journal ou Mémoires du Général J.-A. von Landsberg* comporte 12 volumes accompagnés de gravures, libretti, autographes, etc. Il était en la possession du libraire Karl Hiersemann, de Leipzig, qui en demandait 120,000 mark en 1919.

I. Chanteurs et Chanteuses (1) : Lesage, Joseph Joanny, Mathieu de la Fosse (2), Madeleine Champenois, Leroy, M^lle^ Boisduvant, Delisle, Poitier, Erondelle, Delamotte, Victoire Dautry, De Beauvallon, Agnès Thomas, Françoise Joly, Catherine Buzzuruy, Marguerite Dumontier, dite M^lle^ Antoine, P. Arnoult, M^lle^ Delaunay.

II. Choristes : Darras, De Gruson, G. Ducquet, Pétrus Fernandines, Gaspar, Gillis, Goossens, Humblet, Lastelier, Lefebure, Leveilliez, Claude Roland.

III. Orchestre : Blanckardt (basse); Fiene (?) (instrumentiste); Lucas de Greef (taille); Henderik Garnevelt (basson); F. Goossens (taille); Guthen (violon); AdrianusHellincx (basse); Poulain (basson); Remy (hautbois); Remy Le Normand « musicien de la chambre de S. A. E. de Bavière » (ne fait sans doute qu'un avec le précédent); Hermann Rottenburgh (« strumentisto »); Félix Teubner; Abraham van Driel (« hollandese violonista »); Hubertus van den Houten (instrumentiste); A. Volders (violon); Joannes-Ludovicus Volders « du Sablon » (1^er^ dessous).

IV. Corps de ballet : Petrus Carion; Bernard-Boniface delle Cellio; Floris-Louise du Plessis (ou Planci); Marie-Magdeleine Erondelle.

V. Artistes dont la fonction est douteuse : Félix Aussy; Backx (3); Judocus Bauwens (4); De Busson; De Gouy; Delan (5); Derombise « attore », il chantait dans les chœurs et restera en cette qualité jusqu'en 1701 (cette année-là on le retrouve dans la distribution d'*Omphale*); Guignard; Joanny, le frère ou le père du chanteur Joseph Joanny cité plus haut; Joly; V. Lambert (6); G. Lecocq (7); Francesco Venturini.

Aucun de ces artistes n'a joué un rôle prépondérant et aucun d'eux n'a laissé un nom parmi ceux des chanteurs en vogue à cette époque. Vainement M. Closson a dépouillé les listes des artistes en activité à Paris. Nos recherches n'ont pas été plus fructueuses. Seuls les musiciens de l'orchestre appartiennent à des familles bruxelloises connues : les Garnevelt,

(1) C'est ici que règne le plus d'incertitude; seuls les chiffres d'appointements permettent un classement et quelques hypothèses sur les emplois

(2) N. G. B. Liasse 267, acte du 26 août 1695, minutes du notaire H. De Bruyn. Il a été engagé aux appointements de 1,200 livres par an et proteste de la non-exécution de son contrat par les directeurs de l'Opéra de Bruxelles

(3) C'était plus que probablement un musicien de l'orchestre et sans doute faut-il le confondre avec ce Philippe Backx qui fut, en 1701, un des chefs doyens de la Confrérie de Saint-Job et peu après dirigea le petit « Opéra du Coffy ».

(4) Egalement un musicien.

(5) Sans doute un chanteur; un artiste du même nom chanta *Atys* à l'Opéra de Paris en 1699.

(6) Sans doute un musicien.

(7) Idem. (Cft Vanderstraeten, t. V, p. 146, qui le cite parmi les instrumentistes de la Chapelle Royale.)

les Rottenburgh, les Lecocq, les Van den Houten, les Hellincx ont fourni des exécutants à l'orchestre de la Chapelle Royale et des facteurs d'instruments (1).

Les renseignements les plus intéressants que l'on puisse tirer des quittances du dossier Gasparini concernent les appointements des acteurs.

Les choristes paraissent avoir été payés à raison d'un à deux florins (2 fr. 25 à 4 fr.50) par représentation, « i conpri le repititione »; les danseurs et danseuses touchaient de 19 à 26 florins (42 fr. 35 à 58 fr. 50) par mois (2) (à diviser par le chiffre moyen d'une dizaine de représentations); les instrumentistes, une pistole (20 fr.) par mois, soit un peu plus d'un florin par représentation (3).

Pour les sujets principaux, on peut déterminer parfois leurs appointements annuels : Delamotte touche pour l'année 1695, la somme de 568 fl. 14 s. (soit 1,280 fr. 54) « suivant accord fait à Paris »; sont comprises dans cette somme 100 livres de gratification : de plus il lui est payé 31 fl. 12 s. (70 fr. 07) pour le reste du mois de décembre.

Il demeure deux ans encore au théâtre et continue à toucher les mêmes appointements : en août 1696, il gagne 47 fl. 08 s.; le chiffre n'a pas changé en octobre 1697.

Marguerite Dumontier, pour l'an 1695, a des appointements de 423 fl. 23 s. 1/2 (954 fr. 33). En août 1697, Gasparini lui paie 37 fl. 17 s. plus une gratification de 12 écus (31 fl. soit 69 fr. 75) « qu'il me paye par ordre de M. Bombarda en don gratuit et sans aucune obligation. » Les artistes qui touchent les plus fortes mensualités sont Lesage et Joseph Joanny, Madeleine Champenois et M^lle^ Boisduvant. Voici d'ailleurs quelques précisions données par les reçus :

Août 1696

Lesage	fls	94.16
M. Champenois		54.03
Leroy		54.03
Delisle		47.08
Poitier		47.08
Erondelle		47.08
Delamotte		47.08
Victoire Dautry		47.08
De Beauvallon		47.08

Octobre 1697

Joseph Joanny	fls	87.05
M. Champenois		61.—
M^lle^ Boisduvant		61.—
Agnès Thomas		47.08
Françoise Joly		47.08
Erondelle		47.08
Delamotte		47.08
Cath. Buzzuruy		40.12

(1) Cft VANDERSTRAETEN, loc. cit., *passim*. — E. CLOSSON, « Un Intendant de l'Opéra de Bruxelles ». (*Guide Musical*, 1907, pp. 515 et ss.)

(2) Pourtant Louise du Plessis, première danseuse, touche 40 fl. 12 s. pour le mois d'août 1696.

(3) CLOSSON, ibidem, p. 517.

La moyenne des représentations était de dix par mois; on peut donc établir à peu près le montant des cachets par soirée. Nous ne citons là que les sujets principaux: l'exploitation d'un théâtre de l'importance de l'Opéra du Quai au Foin comportait déjà un budget fort élevé. Il y avait en effet tout le personnel de coulisse, — chef machiniste et ses aides, accessoiriste, portier du théâtre, tailleur, perruquier — qui ne manquait pas de présenter force mémoires à l'administrateur Gasparini, lequel nous les a conservés.

Blin, le chef machiniste, touche par mois 67 fl. 14 s. (soit 152 fr. 29), somme supérieure à celle dont on rétribuait plusieurs des principaux artistes. La machinerie jouait alors un rôle important dans le succès d'une pièce, et le machiniste devait être un personnage qui avait conscience de sa valeur. Il avait sous ses ordres des menuisiers, « marangoli », au nombre d'une quinzaine et une douzaine d'ouvriers machinistes, « manuali ». Les premiers gagnent 1 fr. 70 par jour, plus la bière; les travaux supplémentaires de réparation aux machines sont rétribués à part. Les seconds touchent un cachet de 0 fr. 90 par représentation, sauf les chefs de service qui reçoivent environ le double.

Le costumier du théâtre, Léonard Boutte, dirige une « compagnie » de neuf ouvriers, parmi lesquels un « tailleur de femmes ». Boutte a soin d'ailleurs de facturer les moindres de ses fournitures : nous savons ainsi qu'il compte 15 sols (1 fr. 65) pour la doublure d'un haut-de-chausse et 1 fl. 14 s. (3 fr. 80) pour la façon d'un habit d'Harlequin (1). Ailleurs, voici d'autres détails : une perruque pour M. Delan vaut 6 florins (13 fr. 50), une paire de pistolets 24 fl. 16 s. (55 fr. 75); un casque pour *Thésée* 12 escalins (8 fr. 40) et un bonnet de velours noir pour M^lle^ Dautry 18 florins soit 40 fr. 50, somme considérable pour l'époque. Aussi est-il l'objet d'un compte séparé !

Quand un nouveau spectacle était prêt, on l'annonçait au public au moyen de grandes affiches, imprimées sur papier pourpre : une cinquantaine suffisaient pour l'affichage en ville; dans les grandes occasions, ce nombre était porté à quatre-vingts; de plus on usait d'affichettes, imprimées en noir sur papier blanc, dont quelques-unes nous ont été conservées : elles servaient souvent à prévenir des changements de programme. On avait soin également d'envoyer des « billets », sans doute en forme de circulaires, à l'armée pour engager MM. les officiers de la garnison à assister au spectacle. Quand la Cour faisait à l'Opéra l'honneur de s'y rendre, il était spécialement relié en velours et doré sur tranches deux livrets de la pièce pour Leurs Altesses, et

(1) Il y a encore dans le dossier Gasparini d'autres factures d'accessoires qui ont une valeur de curiosité. Nous nous abstenons de les reproduire, puisque M. Closson en a publié les articles principaux.

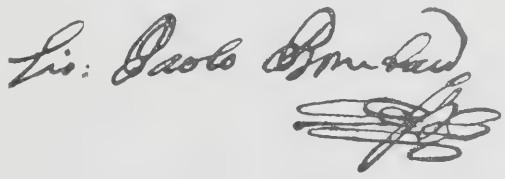
une douzaine d'autres étaient dorés à l'intention des principaux courtisans : témoin ce qui se fit le 9 août 1697, pour une représentation d'*Armide*, au dire du libraire Foppens.

Telle fut, dans les détails que nous en avons recueillis, l'exploitation du premier Opéra à Bruxelles sous ses deux directions successives. La seconde ne semble pas avoir interrompu son activité quand elle s'installa au « Grand Théâtre sur la Monnoie » que Bombarda avait fait construire, au milieu de difficultés dont nous allons indiquer les principales.

GIO-PAOLO BOMBARDA

FONDATEUR DU THÉATRE DE LA MONNAIE

Curieuse figure que celle du véritable créateur de l'Opéra à Bruxelles, ce Gio-Paolo Bombarda, qui fut une personnalité en vue au temps de l'Electeur Maximilien-Emmanuel de Bavière. On le retrouve en de multiples circonstances, et son activité lui fit entreprendre de vastes affaires. Trésorier particulier du Gouverneur, conseiller des finances, fermier des impôts et des monnaies de Bruxelles et d'Anvers, banquier, commerçant, directeur de théâtre, il est fort bien en Cour et se fait octroyer titres et places ; en des moments difficiles, quand l'argent vient à lui faire défaut, il se retranche derrière l'autorité du Prince et défie ses créanciers, qui ont obtenu contre lui sentences et jugements, car il n'est traitable que pardevant le tribunal d'Alcadie. D'ailleurs, très grand seigneur, — il est par droit d'acquisition Seigneur de Sainte-Gertrude-Machelen, Buggenhout et autres lieux — il dépense sans compter et multiplie les occasions d'accroître une fortune qu'il compromit pourtant vers la fin de sa vie.



GIO-PAOLO BOMBARDA

Nous ignorons la date de sa naissance ; tout au plus savons-nous que cet Italien est d'origine romaine. Comme beaucoup de ses compatriotes, il vint aux Pays-Bas pour y faire le négoce. Cette colonie italienne est des plus intéressante à suivre : tout le haut commerce d'importation est en son pouvoir. En septembre 1693, Bombarda, veuf en premières noces de

dame Angela-Theresa Bernabe, épouse, à Amsterdam, Gertrude-Marie Cloots (1), de famille anversoise, âgée de vingt-huit ans, dont les frères sont également banquiers. Cette union accroît encore sa situation, car la jeune fille est riche. Par testament en date du 21 mai 1697 (2), elle lèguera l'usufruit de sa fortune à son mari, à charge pour lui d'en conserver la nue-propriété à leurs enfants. Deux fils naquirent de cette union : Pierre-Paul, baptisé à Sainte-Gudule, le 9 octobre 1698, et Antoine-François, baptisé à Saint-Nicolas, le 27 juillet 1700 (3). Il n'a pas été possible de déterminer la date exacte de l'arrivée de Bombarda à Bruxelles. Probablement y vint-il peu après son second mariage, vers la fin de 1693 ou au début de 1694.

Le premier acte officiel important auquel il fut mêlé date de 1696. Par décret du Conseil des Finances du 16 avril de cette année, Thomas Cloots a été nommé fermier des Monnaies de Bruxelles et d'Anvers, et, le 13 octobre suivant, il passe contrat avec Marcus T'Serstevens, maître-orfèvre et banquier, pour que celui-ci remplisse la fonction comme véritable « maistre de monnoye de Sa Majesté pendant six ans ». Mais en même temps Thomas Cloots déclare « que cela n'a esté qu'au nom et profit de Messire Jean-Paulo Bombarda, son beau-frère, à qui il a bien voulu rendre ce plaisir ». Il a donc seulement prêté son nom pour obtenir cette ferme, dont Bombarda se reconnaît responsable et dont il prend les charges vis-à-vis de Marcus T'Serstevens (4).

Bombarda fut d'ailleurs un des principaux agents financiers de Maximilien-Emmanuel, toujours à court d'argent, et du Trésor public, non moins fréquemment privé de ressources. Le 21 mars 1701, Son Altesse Electorale lui délivre un octroi par lequel il est accordé à Bombarda dix pour cent de toutes les sommes qui. lui ont passé entre les mains, depuis le jour de son arrivée aux Pays-Bas jusqu'au 15 novembre 1701, ces dix pour cent se montant à plus de trois millions de patacons. L'Electeur entendait ainsi dédommager son trésorier des pertes, intérêts, changes et rechanges qu'il a été contraint de faire ou de subir pour le service de son maître. L'octroi ajoute que le bénéficiaire ou ses héritiers prélèveront cette somme sur le profit qui se pourra retirer de l'or et de l'argent monnayé à Munich.

Quelques années plus tard, afin d'assurer au Gouverneur Général les

(1) Le contrat de mariage fut passé le 21 août 1693, par-devant le notaire François Tixerandet à Amsterdam, et le mariage fut célébré à Amstelveen, près Amsterdam, le 6 septembre suivant. (Archives communales d'Amsterdam, Puiboeken n° 698, f° 73 v°, et n° 769 Proclamaties.) Je dois ce détail à l'amabilité de M. J. Fransen, à Amsterdam.

(2) N. G. B. Liasse 202, acte du 21 mai 1697, minutes du notaire J. B. Van Laethem.

(3) Cft les registres de baptême de ces paroisses, à Bruxelles

(4) N. G. B. Liasse 2198, acte du 13 octobre 1696, minutes du notaire H. Van Mons.

GIO-PAOLO BOMBARDA
TRÉSORIER PARTICULIER
DE S. A. E. MAXIMILIEN DE BAVIÈRE

GERTRUDE-MARIE CLOOTS
DAME DE BOMBARDA

D'après une médaille de 1699. Cabinet des Médailles à Bruxelles

L'ÉGLISE ET LE COUVENT DES DOMINICAINS AVEC LES MAISONS ATTENANTES
DANS L'ACTUELLE RUE DE L'ÉCUYER, JADIS LONGUE RUE DES CHEVALIERS

[illegible] Bernabe, épouse, à Amsterdam, Gertrude-Marie [illegible], de famille anversoise, âgée de vingt-huit ans, dont les frères sont [illegible] banquiers. Cette union accroît encore sa situation, car la jeune fille [illegible]. Par testament en date du 21 mai 1697 (2), elle lèguera l'usufruit [illegible] à son mari, à charge pour lui d'en conserver la nue-propriété [illegible] enfants. Deux fils naquirent de cette union : Pierre-Paul, baptisé à [illegible], le 9 octobre [illegible], et Antoine-François, baptisé à Saint-[illegible], le 27 juillet 1700 (3). Il n'a pas été possible de déterminer la date [illegible] de l'arrivée de Bombarda à Bruxelles. Probablement y vint-il [illegible] son second mariage, vers la fin de 1693 ou au début de 1694.

Le premier [illegible] important auquel il fut mêlé date de 1696. Par décret du [illegible] du 16 avril de cette année, Thomas Cloo[illegible] a été nommé [illegible] des Monnaies de Bruxelles et d'Anvers, et, le [illegible] octobre [illegible] contrat avec Marcus T'Serstevens, mait[illegible] orfèvre [illegible] pour que celui-ci remplisse la fonction comme véritable [illegible]

[illegible] plaisir ». Il a donc seulement prêté son nom pour obtenir cette ferme, [illegible]

[illegible] Marcus T'Serstevens (4).

Bombarda fut d'ailleurs un des principaux agents financiers de [illegible], toujours à court d'argent, et du Trésor public, [illegible] de ressources. Le 21 mars 1701, Son Altesse [illegible] octroi par lequel il est accordé à Bombarda [illegible] sommes qui lui ont passé entre les mains, de[illegible] aux Pays-Bas jusqu'au 15 novembre 1701, [illegible] de trois millions de patacons. L'Élec[illegible] son trésorier des pertes, intérêts, char[illegible] de faire ou de subir pour le ser[illegible]

cette somme sur le profit qu'il se pourra retirer de l'or et de l'argent monn[illegible] à Munich.

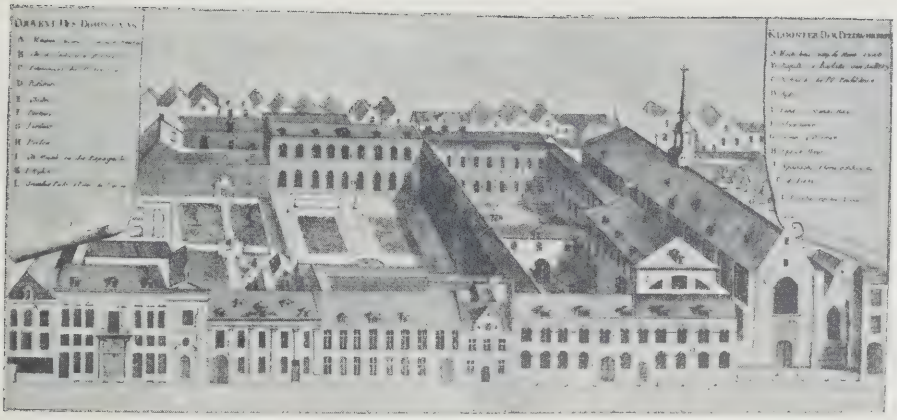
Quelques années plus tard, afin d'assurer au Gouverneur Général [illegible]

[illegible] à l'amabilité de M. J. Fransen, à Amsterdam.

(2) N. G. B. Liasse 202, acte du 21 mai 1697, minutes du notaire J. B. Van Laethem.

(3) Cft les registres de baptême de ces paroisses, à Bruxelles.

(4) N. G. B. Liasse 2108, acte du 13 octobre 1696, minutes du notaire H. Van Mons.



ressources régulières dont ce dernier a si grand besoin, Bombarda accepte de devenir le banquier du Prince. Le 28 décembre 1705, il passe avec la « Secrette Camerale » un contrat au terme duquel il s'engage à verser chaque mois 92,785 patacons pour le service du Prince et de l'Etat; cette somme représente le montant des subsides que la France et l'Espagne allouent à Maximilien-Emmanuel, et de ses appointements comme Vicaire et Gouverneur Général, à charge pour Bombarda de se rembourser des dites avances en faisant rentrer ce qui est dû et sous bénéfice de deux pour cent sur l'arriéré des comptes qu'on validera. Bombarda, comme on le voit, avait alors des ressources suffisantes pour prendre l'affermage de la liste civile de Maximilien.

Il y trouva son bénéfice : les comptes étaient fort compliqués et le trésorier ne se fit sans doute pas faute de les compliquer encore. En septembre 1712, le Conseil des Finances écrit à Son Altesse Electorale qu'il ne parvient pas à obtenir le décompte de Bombarda, sur le pied des deux traités que nous venons de citer (1).

Bombarda fut mêlé par Maximilien-Emmanuel — qui paraît avoir eu grande confiance en lui — à mainte entreprise importante, et le financier suivit toujours la fortune changeante du Prince. En 1697, c'est lui qui est envoyé à Paris en mission diplomatique auprès de Louis XIV (2). En 1702, quand l'Electeur quitte Bruxelles pour retourner en Bavière, son trésorier est de ceux qui lui servent de caution auprès de ses créanciers. Mais, lorsque la défaite de Ramillies oblige Maximilien à quitter Bruxelles pour transférer sa résidence et sa cour amoindrie à Mons, Bombarda le suit en exil et y connaît à son tour des heures difficiles. En 1704, les embarras financiers deviennent pressants : le 4 avril 1704 et le 5 février 1705, Bombarda engage au Mont-de-Piété de Bruxelles la plus grande partie de ses joyaux. On lui prête 48,000 et 70,000 florins. Il négligea, dès la seconde année, d'en régler les intérêts, qui s'accumulèrent si bien qu'en 1718, après la mort de Bombarda, quand l'administration du Mont-de-Piété songea enfin à réaliser les gages, la dette montait à 225,886 florins. Ce fut un désastre : malgré l'annonce de la vente publique faite à son de clochette, malgré la grande affluence d'amateurs bruxellois et étrangers, qui nécessita la présence de six grenadiers à la porte de la salle, les enchères ne montèrent pas à plus de 62,800 florins, causant ainsi une perte de 163,086 florins à la caisse du lombard (3).

(1) A. G. R. Conseil des Finances (fond dit de la « Cour Brûlée »), liasse 167, Monnaies.

(2) F. Van Kalken, *La Fin du Régime Espagnol*, p. 150.

(3) N. G. B. Liasse 5028, acte du 13 juillet 1718, minutes du notaire Culant.

En 1708, le banquier anversois François Le Fuzelier obtient une sentence contre les deux frères Jean-Paul et François-Antoine Bombarda pour le non-paiement de neuf lettres de change, montant ensemble à huit mille écus, argent fort. Le Fuzelier fit aussitôt saisir tous les biens de ses débiteurs, qui ne furent sauvés de la ruine que par l'intervention de Jean-Baptiste Grimberghs, secrétaire du Magistrat de Bruxelles, que nous retrouverons mêlé à la direction de la Monnaie et qui prit cette dette à sa charge, sur la promesse des deux Bombarda de la lui rembourser à terme (1).

Mais, au temps de sa fortune, le trésorier de Son Altesse Electorale jouait au grand seigneur. En dehors des propriétés qu'il avait acquises à Bruxelles près du Parc, puis à la longue rue des Chevaliers et enfin à la Monnaie, le 16 avril 1697, par-devant la Chambre d'Uccle, il acquit encore la seigneurie de Sainte-Gertrude-Machelen, de haut et puissant seigneur Messire Alexandre, Prince de la Tour et Tassis et du Saint-Empire, chevalier de la Toison d'Or et général des Postes, de son frère François-Sigismond, comte de la Tour et Vassassine et de son neveu Don Francisco de Los Rios. Cet important achat comportait toute la seigneurie foncière de Sainte-Gertrude-Machelen, avec les édifices, maisons, granges, étables, viviers, terres labourables, prairies, fief et livre de cense, en même temps que les droits souverains de haute, moyenne et basse justice, conformément au décret de la Souveraine Cour féodale de mars 1667, sans compter le château voisin de Beaulieu avec les dépendances, le tout pour la somme de 31,234 florins. Il est vrai que, par nécessité ou par prudence, Bombarda pria le Prince de se payer en prenant hypothèque sur la propriété, pour lui-même et pour son neveu encore mineur. A part cela, il rembourse toutes les autres charges hypothécaires qui grevaient antérieurement la seigneurie (2).

Celle-ci constituait une des plus importantes propriétés seigneuriales des environs de Bruxelles. Le 15 mai 1645, Guillaume-Ignace Van Hoof avait acquis la seigneurie foncière de Machelen Sainte-Gertrude qu'il revendit en 1667 à Lamoral-Claude-François, comte de Tassis, lequel y joignit en 1674 une propriété voisine. C'est à l'extrémité de la commune que Tassis construisit un nouveau château pour remplacer l'ancien « Hoff ter Borcht », brûlé durant les guerres de religion et qui n'avait jamais été relevé.

« Le nouveau château est situé sur le penchant d'un côteau qui descend vers la Woluwe ; l'une de ses façades regarde les belles prairies qui

(1) N. G. B. Liasse 185, acte du 28 août 1709, minutes du notaire P. Lion.
(2) N. G. B. Liasse 202, actes de l'année 1697, *passim*, minutes du notaire J.-B. Van Laethem.

s'étendent entre cette rivière et la Senne, et s'aperçoit de plusieurs endroits différents, grâce à de belles avenues qui rayonnent en étoile. Le principal corps de logis est percé de hautes fenêtres quadrilatérales, à petites balustrades de pierre; aux angles du bâtiment montent des tours carrées, terminées par un toit que surmontent de petits campaniles; un balcon massif, soutenu par des statues de pierre, se voit au-dessous de la porte d'entrée, à laquelle on arrive par un pont de pierre de trois arches; la partie du bâtiment qui comprend cette entrée, a un étage de plus que les parties latérales, et se termine par un pignon, dont les enroulements s'appuyent à deux grands pilastres coniques. Toute cette construction appartient au style renaissance-rococo; tout, jusqu'aux cheminées, y est surchargé d'ornements. Les magnifiques jardins de ce château appelé Belvédère ou Beaulieu, sont arrosés par la Woluwe (1). »

Tassis agrandit beaucoup la seigneurie de Machelen, dont ses enfants héritèrent en 1677. La vie y fut alors très animée et Bombarda, quand il eut acquis la propriété, y attira toute la société bruxelloise. Lorsqu'en février 1698, le marquis et la marquise de Bedmar arrivèrent d'Espagne, c'est à Beaulieu qu'ils descendirent et qu'ils reçurent les compliments des principaux seigneurs et des dames de la Cour. Ils furent durant plusieurs semaines les hôtes du trésorier de l'Electeur (2).

Les affaires de Bombarda souffrirent assurément des troubles qui accompagnèrent, sous le gouvernement de Maximilien-Emmanuel, la fin du régime espagnol aux Pays-Bas. Son commerce périclita, ses rentrées d'argent se firent de plus en plus difficilement et il est probable que la clôture de ses comptes officiels fût pénible pour lui. De plus, l'exploitation du théâtre de la Monnaie n'alla point sans encombre, malgré l'obtention de l'octroi du 20 janvier 1705, qui lui concédait l'exploitation exclusive des spectacles à Bruxelles. En mai 1706, il dut fuir à Mons avec Maximilien-Emmanuel, et dès lors nous ne trouvons plus son nom mêlé à l'histoire du théâtre bruxellois, qui fut exploité sans lui et sans son agrément.

Gio-Paolo Bombarda mourut en 1712 et la liquidation de ses biens fut extrêmement laborieuse. Ses héritiers eurent à se défendre contre de multiples créanciers : ils n'acceptèrent la succession de leur père que sous

(1) Cft A. Wauters, *Histoire des Environs de Bruxelles*, t. III, pp. 86-87. Il y a une vue du château dessinée par Van Croes et gravée par G. Bouttats dans les *Castella* de Le Roy et une autre dans Cantillon, *Délices du Brabant*, t. II, p. 165. Voir sur le château de Beaulieu, un article illustré de M. Gilmont dans la revue *Folklore Brabançon*, Bruxelles, août 1923.

(2) Il y a un revers à cette splendeur : après Ramillies, c'est à Beaulieu que Marlborough reçut la soumission des Etats de Brabant (mai 1706). Cinq ans après la mort de Bombarda, la seigneurie de Machelen-Sainte-Gertrude fut revendue, le 3 décembre 1717, pour 31,500 florins, à Pierre-Antoine, baron de Colins.

bénéfice d'inventaire, puis s'efforcèrent de tirer les choses en longueur. Pendant trois ans, enquêtes, jugements et requêtes se succédèrent. Par arrêt du Conseil de Brabant du 5 décembre 1715, à la requête de deux des créanciers, Jacques Merle et Nicolas Rossignon, les héritiers furent contraints de mettre en vente la totalité des biens immobiliers de Gio-Paolo Bombarda, sous peine d'être déchus du bénéfice d'inventaire (1).

Quatre jours plus tard, le 9 décembre, cet arrêt fut confirmé à la demande de Jean-Baptiste Meeus (2).

Mais la mise en vente ne se fit que deux ans plus tard : le Conseil de Brabant, par sentence du 5 novembre 1717, confirma l'achat fait par Jean-Baptiste Meeus, moyennant la somme de 20,000 florins argent de change, du bâtiment de l'Opéra, avec toutes ses dépendances (3).

L'immeuble, dit la description contenue dans l'acte, « comporte un grand bâtiment situé près de la Monnoie, avec ses quatre murs, son grand théâtre, ses loges, ses substructions et ses constructions, le tout couvert en ardoises, des greniers et des dépendances », sans omettre le droit de passage et de fenestrage sur la ruelle conduisant de l'arrière-porte des RR. PP. Dominicains à la place de la Monnaie. La vente du théâtre ne comportait ni celle des décors ni celle des cordages nécessaires à leur manœuvre.

Le même jour, la maison d'habitation de Gio-Paolo Bombarda, dans la longue rue des Chevaliers, avec les deux magasins adjacents, fut acquise par le conseiller Jean Fariseau et sa femme, dame Marie-Joséphine Huysman, pour le prix global de 22,500 florins, argent de change (4). Enfin, le 15 juin 1718, Jean-Baptiste Meeus achetait encore au liquidateur de la succession Bombarda le vaste bâtiment que l'ancien trésorier de S. A. E. de Bavière avait fait construire à front de la place de la Monnaie et qui comprenait au centre une grande porte donnant accès au théâtre et de chaque côté quatre petites habitations.

Ainsi passèrent en d'autres mains les biens que Bombarda avait acquis à Bruxelles, et notamment ce Grand Théâtre, qui avait été une des constantes préoccupations de sa vie.

La vente des biens de l'ex-trésorier de Son Altesse Electorale de Bavière ne clôtura pas la liquidation de la succession. Les créanciers étaient nombreux et les sommes récupérées insuffisantes.

(1) A. G. R. Conseil de Brabant, reg. 949, fol. 90 v°.

(2) Ibidem, même reg. fol. 93. Les dettes de Bombarda vis-à-vis de Meeus remontait au moins à 1709. (Cft N. G. B. Liasse 185, acte du 20 décembre 1709, minutes du notaire P. Lion.)

(3) Conseil de Brabant, reg. 952, acte du 5 novembre 1717. Cft aussi Greffe scabinal de Bruxelles, reg. 1524, fol. 553.

(4) A. G. R. Greffe scabinal de Bruxelles, reg. 1524, fol. 530, acte du 21 mars 1718. Cft aussi même fond. Wyckboeck, n° 25, 1re partie, n° 376.

PLACE DE LA MONNAIE

D'APRÈS UNE GRAVURE DU XVIII^{e} SIÈCLE

que s'efforcèrent de tirer les choses en longueur. [illegible] requêtes, jugements et requêtes se succédèrent. Par [illegible] à la requête de deux [illegible] Jacques Mosie et Nicolas Rossignon, les héritiers furent [illegible] mettre en vente les [illegible] biens immobiliers de Gio-Paolo [illegible], sous peine d'être [illegible] bénéfice d'inventaire (1).

Quatre jours plus [illegible] décembre, cet arrêt fut confirmé à la [illegible] de Jean-Baptiste Nicolai (2).

Mais la [illegible] que deux ans plus tard, le Conseil de Brabant par sentence [illegible] octobre 1717, confirma l'achat fait par Jean-Baptiste Meeus [illegible] somme de 20,000 florins argent de change [illegible] ses dépendances (3).

[illegible] contenue dans l'acte, « [illegible] ardoises, des [illegible] dépendances », sans omettre le droit de passage et de [illegible] conduisant de l'arrière-porte des RR. PP. [illegible] jusqu'à la place de la Monnaie. [illegible] du théâtre ne com[illegible]

[illegible] Jean Fariseau et sa femme, dame Marie-Jos[illegible], cheval de 22,500 florins, argent de change (4). [illegible] vaste bâtiment que l'ancien trésorier de S. [illegible] front de la place de la Monnaie [illegible] grande porte donnant accès au théâtre et de [illegible].

[illegible] d'autres mains les biens que Bombarda [illegible] contaminent ce Grand Théâtre, qui avait été [illegible] jours de sa vie.

[illegible] héritiers de l'ex-trésorier de Son Altesse El[illegible] la liquidation de la succession. Les créanc[illegible] les sommes récupérées insuffisantes.

[illegible] de Brabant, reg. 940, fol. 90 v°.

[illegible] reg. 85, 94. Les dettes de Bombarda vis-à-vis de Meeus remon[illegible] acte du 20 décembre 1700, minutes du notaire P. Lion.)

[illegible] de Brabant, reg. 1532, acte du 5 novembre 1717. Cfr aussi Greffe scab[illegible] [illegible] fol. 153.

[illegible] Greffe scabinal de Bruxelles, reg. 1524, fol. 530, acte du 21 mars 17[illegible] [illegible] n° 25, 1re partie, n° 376.

Le seul comte de Maldeghem, bénéficiaire de l'hypothèque prise sur la maison de la longue rue des Chevaliers, avait droit à 5,000 guldens de capital et à 9,915 guldens d'intérêts en retard : il obtint paiement de cette créance privilégiée le 24 juillet 1719. En 1726, l'avocat Simon déclarait que plusieurs créanciers bruxellois du défunt avaient obtenu sentence du Conseil de Brabant, mais ne pouvaient faire exécuter leurs jugements par le Parlement de Paris « là où demeure la dame veuve du dit S^r^ Bombarda ». Le Parlement se refusait à délivrer des « lettres d'attache » sur des sentences rendues par des juges étrangers. A cette date, le total des dettes reconnues montait à plus de trois cent mille florins (1). Dix ans après, les créanciers qui n'avaient pas renoncé à tout espoir d'être payés, acceptèrent une transaction. Le 8 mars 1736, la veuve de Jean-Baptiste Meeus, D^lle^ Catherine Van Cutsem, donna procuration avec pouvoir « de pour elle et en son nom recevoir des héritiers ou autres représentans du feu S^r^ Paul Bombarde la somme de... *(en blanc)* en principal avec tous les accessoires d'icelle tant écheus qu'à écheoir dûs par la succession du dit feu sieur Bombarde à celle du dit feu Jean-Baptiste Meeus, et contenus aux condamnations obtenues par le dit feu sieur Meeus contre le dit sieur Bombarde » (2).

Ainsi se termina, vingt-quatre ans après la mort du fondateur de la Monnaie, la longue querelle élevée autour de sa succession; cependant l'œuvre même qu'il avait conçue avait survécu à ce désastre financier et, sous une autre direction, connaissait des heures glorieuses et des « saisons » parfois difficiles.

(1) Cft Conseil de Brabant. Correspondance, 2^e^ sem. 1726 (côté A. 140), fol. 156 et ss.

(2) N. G. B. Liasse 3398, acte du 8 mars 1736, minutes du notaire Rasch.

LA CONSTRUCTION
DU THÉATRE DE LA MONNAIE

On se rappelle que le bail signé le 18 novembre 1694 par Bombarda et Fiocco pour la location de l'Opéra du Quai au Foin expirait le 1er novembre 1697; d'autre part, le bail, conclu entre le même Bombarda et Martin Vanden Nesse pour l'exploitation de la vieille salle de la Montagne Sainte-Elisabeth, le 21 mai 1695 et renouvelé le 7 août 1696, avait pris fin au grand carnaval 1697. S'ils n'avaient pas négocié de baux de plus longue durée, c'est que Bombarda et Fiocco avaient déjà conçu le projet de doter Bruxelles d'un nouveau théâtre. Ces deux Italiens regrettaient les belles salles de spectacle de leur pays et ils n'avaient pris le Vieil Opéra que dans le but de préparer leur entreprise théâtrale en faisant jouer une troupe de bons sujets et en y habituant le public. Le nouveau local construit, il suffirait d'y transporter la troupe, que ce public ne manquerait pas de suivre.

Dès la fin de cette même année 1694, Bombarda, homme d'affaires et capitaliste, se mit en quête d'un emplacement propre à l'érection d'un grand théâtre. Il le choisit d'abord à l'angle du Parc, à droite de l'entrée, du côté de la place de Louvain, « entre le vieux rempart de la ville et la séparation de l'estacade de bois » (1). Aussitôt il présenta une requête, accompagnée d'un plan, à Maximilien-Emmanuel. Comme il était conseiller et trésorier de Son Altesse Electorale, sa demande fut prise en prompte considération et, le 28 février 1695, le Conseil des Finances émit un avis

(1) Il est aisé de déterminer cet emplacement sur un plan de Bruxelles, au début du XVIIIe siècle. (Voir Henne et Wauters, *Histoire de la Ville de Bruxelles*, t. II.)

favorable, auquel Son Altesse se conforma (1). Il fut seulement stipulé que l'accès du théâtre serait tout à fait indépendant du Parc lui-même. Le plan dont il est question dans la requête est malheureusement perdu. Il est probable que pour le réaliser, Bombarda avait sollicité la cession d'une partie du terrain du Parc, à l'angle attenant à la Prison du Treurenbergh. Mais il le trouva sans doute insuffisant, car dès le 18 mars, par acte passé devant le notaire Pierre-François Finet, il acheta à Laurent Pauwels, chapelain et maître de cérémonie de la Collégiale de Sainte-Gudule, deux maisons situées hors la Porte du Treurenbergh, à côté du cabaret nommé *Cologne* et « venant par derière contre le Parcq » (2). Ces bâtiments étaient destinés aux dépendances du théâtre et surtout à son entrée, qui s'ouvrirait ainsi directement dans la rue de Louvain.

Bombarda n'avait pas attendu cet achat pour commencer les travaux et acquérir les matériaux nécessaires. Ne trouvant pas dans le commerce des poutres et des solives assez longues pour établir la bâtisse, il introduit, dès le 8 mars, une nouvelle requête afin de pouvoir couper dans la forêt de Soignes vingt-quatre chênes de la longueur de quatre-vingts pieds et quarante-cinq de moindres dimensions. Il offrait d'en payer le prix à l'estimation. Le Conseil des Finances donna derechef un avis favorable (3), mais le Receveur général des Domaines au quartier de Bruxelles et le Woutmestre (maître des forêts) de Brabant intervinrent pour faire remarquer que des chênes de quatre-vingts pieds ne se pourraient trouver qu'au cœur de la forêt, que leur coupe serait ruineuse, « puisqu'en tombant ils écraseraient les arbres circonvoisins » ; que les coupes énormes ordonnées jadis par le Comte de Monterey pour palissader et fortifier la ville, avaient déjà appauvri la forêt et qu'il serait désirable de voir Bombarda se contenter pour son théâtre d'arbres de moindre taille coupés dans les laies ordinaires (4).

Les événements du mois d'août 1695 modifièrent brusquement ces projets. Le terrible bombardement que le maréchal de Villeroy fit subir à Bruxelles, le 13 août et les jours suivants, alluma un violent incendie qui détruisit le centre de la ville et prit rapidement les proportions d'une catastrophe. « La vétusté des bâtiments, le grand nombre des constructions en

(1) A. G. R. Conseil des Finances, reg. 860, t. XVI des Consultes du Conseil des Finances (1688-1697).

(2) N. G. B. Registre 282, acte du 18 juillet 1698, minutes du notaire P.-F. Finet. Ces maisons étaient cadastrées n° 232 Oudeveemerkwyck. (*Vide* A. G. R. Greffes scabinaux de Bruxelles, Wyckboeken n° 202).

(3) A. G. R. Chambres des Comptes, Avis en Finances, liasse 472, 8 mars 1695.

(4) Ibidem, liasse 470, 15 mars 1695.

FRONTON DE L'HÔTEL DE LA COMÉDIE

LA FAÇADE DE L'ANCIEN HÔTEL DE LA COMÉDIE

conforma (1). Il fut seulement stipulé qu
fait indépendant du Parc lui-même. Le plan
la requête est malheureusement perdu. Il est
. Bombarda avait sollicité la cession d'une partie
attenant à la Prison du Treurenbergh. Mais il
suffisant car dès le 18 mars, par acte passé devant
il acheta à Laurent Pauwels, chapelain
Collegiale de Sainte-Gudule, deux maisons
Treurenbergh, à côté du cabaret nommé *Cologne*
le Parcq » (2). Ces bâtiments étaient destinés
et surtout à son entrée, qui s'ouvrirait ainsi
Louvain.

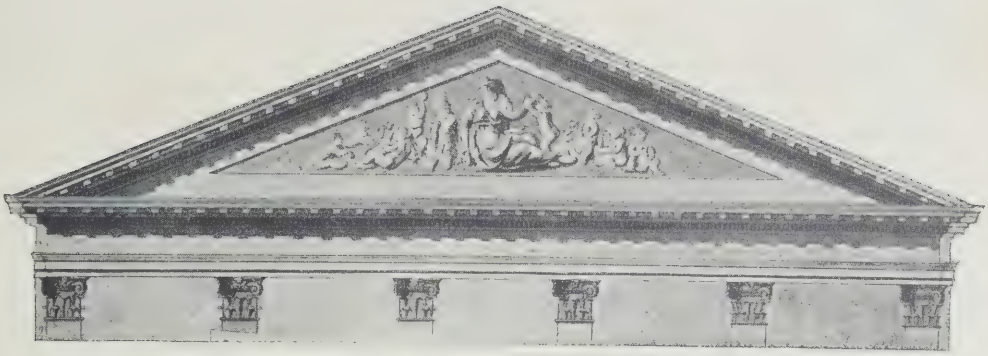
pas attendu cet achat pour commencer les travaux
nécessaires. Ne trouvant pas dans le
FRONTON DE L'HÔTEL DE LA COMÉDIE
nouvelle requête afin de pouvoir couper dans la forêt
quatre chênes de la longueur de quatre-vingts pieds
de moindres dimensions. Il offrait d'en payer le prix à
Conseil des Finances donna derechef un avis favorable (3).
Receveur général des Domaines au quartier de Bruxelles et le W
des forêts) de Brabant intervinrent pour faire remarquer
de quatre-vingts pieds ne se pourraient trouver qu'au
leur coupe serait ruineuse, « puisqu'en tombant ils
circonvoisins »; que les coupes énormes ordonnées ja
Monterey pour palissader et fortifier la ville, avaient
et qu'il serait désirable de voir Bombarda se con
arbres de moindre taille coupés dans les laies

du mois d'août 1695 modifièrent brusquem
Le terrible bombardement que le maréchal de Villeroy fit
août et les jours suivants, alluma un violent incend
gagna le centre de la ville et prit rapidement les proportions d'un
« La vétusté des bâtiments, le grand nombre des construct

LA FAÇADE DE L'ANCIEN HÔTEL DE LA COMÉDIE

860, t. XVI des Consultes du Conseil des
acte du 18 juillet 1698, minutes du notaire P.-F. Finet. (
Oudeveemerkwyck. (*Vide* A. G. R. Greffes scabinaux de Bru

Chambres des Comptes, Avis en Finances, liasse 472, 8 mars 1695.
liasse 470, 18 mars 1695.



bois, l'encaissement des maisons dans les rues étroites, leur mauvais état expliquent suffisamment l'étendue de ce désastre (1) ».

Aussitôt après, Bombarda prit d'autres dispositions. Secondant les projets de l'Electeur, qui désirait effacer aussi vite que possible les traces du bombardement et faire sortir des ruines une ville plus belle que celle qui avait été détruite, Bombarda résolut de déplacer son théâtre vers le centre de la cité. Comme il était question de percer une nouvelle rue depuis l'église de Saint-Jean au Marais jusqu'à la rue de la Madeleine, le trésorier de Son Altesse projeta d'élever le nouvel Opéra sur ce terrain. Mais les Sœurs de Saint-Jean, redoutant un voisinage aussi profane, firent abandonner ce dessein par leurs instances (2).

C'est alors que Bombarda jeta son dévolu sur les bâtiments détruits par les obus français à la place de la Monnaie. Quant à ses acquisitions « hors la Porte de Treurenbergh », il devait les revendre, le 18 juillet 1698, à Henri Huysmans (3).

La rue ou place de la Monnaie n'était pas à la fin du XVII[e] siècle ce qu'elle est aujourd'hui. Jadis s'élevait à cet endroit l'Hôtel d'Ostrevant, qui fut réuni au domaine au XV[e] siècle et servit alors pendant quelque temps d'atelier monétaire. Cet hôtel était situé dans la longue rue des Chevaliers (actuellement rue de l'Ecuyer), vis-à-vis de la petite rue des Chevaliers (ou rue des Fripiers). Il fut démoli vers 1531 et sur son emplacement on perça la rue de la Monnaie, ou « Munte », dont on rencontre l'appellation dès 1565. Comme le fossé de l'ancienne enceinte formait à cet endroit un vaste étang, on le combla en partie pour permettre le passage de la « Plaine de la Monnoie » vers la rue Neuve.

Le « Munte » ne fut donc au début qu'une voie publique qui allait en s'élargissant : là se tenait le marché au bois et, le dimanche ou les jours de fête, le marché aux pigeons et aux lapins. Sur les côtés on avait placé les diverses dépendances de l'Hôtel des Monnaies. Le bâtiment principal avait été rebâti en 1649 sur l'emplacement qu'occupait auparavant la conciergerie et qui correspondait avec celui de l'Hôtel des Postes actuel.

Les constructions bordant la place avaient été presque toutes atteintes par le bombardement. Beaucoup de propriétaires, pour ne pas avoir à supporter la reconstruction des immeubles, préféraient les vendre en ruine.

(1) Henne et Wauters, *Histoire de la Ville de Bruxelles*, t. II, p. 132.

(2) Ibidem, t. III, p. 201. Cft Reiffenberg, *Archives philologiques*, t. I, pp. 103-104, « Particularités sur le bombardement de Bruxelles en 1695 ». L'Eglise de Saint-Jean au Marais, aujourd'hui disparue, était située rue de l'Hôpital, vers la place Saint-Jean actuelle.

(3) N. G. B. Liasse 282, acte du 18 juillet 1698, minutes du notaire P.-F. Finet.

Bombarda commença par acheter une maison appartenant à Marie-Thérèse de Kesseleer, baronne du Fay et dame douairière d'Haybes. L'achat eut lieu le 29 février 1696, par-devant le notaire J.-B. van Laethem (1), pour la somme de 18,500 florins, argent fort, et à charge de deux chapons et trente-huit sols artois par an à l'abbaye d'Afflighem (2). Cet « héritage » était situé contre la maison de la Confrérie de Saint-Eloi, vers l'angle de la place et de la longue rue des Chevaliers; il avait son entrée dans cette dernière rue et touchait par le fond à un bâtiment qui faisait partie de la Monnaie.

C'est là que Bombarda résolut d'abord de construire son théâtre, puis il modifia ses plans et demanda, par requête introduite le 14 mars 1696 auprès de la Chambre des Comptes, à acquérir ce bâtiment de la Monnaie, qu'il allait priver de lumière en élevant sa nouvelle construction. Il offrait de payer ce fonds un prix raisonnable : ceux de la Chambre des Comptes, par avis du 5 avril, estimèrent, d'une part, qu'il serait possible de réunir tous les locaux nécessaires à la « fabrique » sur l'emplacement occupé jusqu'alors par la demeure du garde de la Monnaie et des autres officiers et, d'autre part, qu'il serait avantageux de payer les frais des nouvelles constructions avec l'argent à verser par Bombarda pour le fonds qu'il voulait acquérir et que les maîtres jurés de la Ville taxaient à 24,123 florins (3).

Cependant qu'il poursuivait ainsi les négociations relatives à l'achat des terrains, Bombarda se mettait en quête d'un architecte. Par l'intermédiaire de deux Vénitiens, il entra en relation avec Tomasso Bezzi, spécialiste en la matière, qui avait construit plusieurs salles de spectacle pour Charles-François de Savoie, duc de Modène, lequel le tenait en haute estime et l'avait nommé serviteur de sa maison. Mais Tomasso Bezzi n'avait point à ce moment le loisir d'entreprendre un tel ouvrage en pays étranger. Il transmit les plans et les propositions de Bombarda à son frère Paolo Bezzi, qui était alors à Paris (4). C'est avec Paolo Bezzi que le trésorier de Son Altesse Electorale se mit en rapport à partir du 21 août 1696. Ils tombèrent bientôt d'accord et, dès le 1er septembre suivant, Bezzi recevait une invitation

(1) A. G. R. Greffe scabinal de la ville de Bruxelles, reg. nº 1524, fol. 525 vº, acte du 18 mars 1718. Voyez aussi N. G. B. Liasse 202, acte du 3 avril 1697, minutes du notaire J.-B. van Laethem.

(2) Cet « héritage » était encore chargé d'une hypothèque de 5,000 guldens de capital, prise le 31 janvier 1667 par Jacques-Ferdinand de la Pierre, seigneur de Fay. Bombarda obtint de ne pas devoir rembourser cette charge au bénéficiaire, le comte de Maldeghem ; il est vrai qu'il n'en paya pas les intérêts, qui montèrent par suite de retard, à 9,915 guldens en 1718. (N. G. B. Liasse 4413, acte du 9 août 1719.)

(3) A. G. R. Chambre des Comptes. Avis en Finances, liasse 472, actes des 14 mars et 5 avril 1696.

(4) Sur Paolo et Tomasso Bezzi, voyez Thieme et Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, 1909, Drittes Band, p. 577. — Campori, *Gli artisti ital. e strang*, pp. 75 et 496. — Nagler, *Kunstlerlexikon*, t. I, p. 484.

pressante à se rendre à Bruxelles, en même temps que les banquiers Hogghers à Paris avaient ordre de lui verser l'argent du voyage. Sans attendre la venue de Bezzi ni l'achat total du terrain, Bombarda avait déjà commencé les fondations de son théâtre, si bien que les plans définitifs devaient s'adapter à ce travail trop hâtif.

Le 1er octobre, Bombarda et Bezzi se lient par un contrat sous seing privé. Bezzi aura les fonctions « d'ingénieur et directeur général du bâtiment et constructions, machines, décorations et toutes autres choses concernantes au Théâtre de l'Opéra en musique », pour un terme de six années, finissant le 1er octobre 1702 et moyennant des honoraires de seize cents florins, monnaie de Brabant. Bezzi n'aura à recevoir d'ordres que de Bombarda ; toutefois, pour le choix des pièces, les distributions et la mise en scène, il aura à se mettre d'accord avec « les Maîtres de la musique, de la danse et les poètes ». Quand ils auront pris une décision, celle-ci devra être soumise à Bombarda « afin qu'il en dise ses sentiments », car il entend conserver la haute direction de l'entreprise.

Bezzi se met à la besogne. Il établit ses plans et, le 15 février 1697, il les transmet à Bombarda, qui était à Amsterdam : « Je vous avise, lui répond celui-ci, qu'aujourd'hui je vous renvoye le dessin du théâtre qui, estant une preuve de votre capacité, je ne trouve rien à y redire, estant de mon entière satisfaction », et en même temps il déclare lui laisser toute liberté en cas de changement ultérieur (1).

Dans l'intervalle, l'acquisition du terrain vers la place de la Monnaie avait rencontré de nombreuses difficultés. Tout à coup le Magistrat de la Ville avait élevé des prétentions sur la propriété de ce bien-fonds. Un procès s'engagea entre Nicolas Rubbens, receveur général des Domaines au Quartier de Bruxelles, et Ceux du Magistrat. Le Conseil de Brabant donna tort à ces derniers (2).

Le receveur général fut autorisé à mettre cet « héritage » en vente publique. Plus d'un an s'était écoulé. Les terrains très nombreux, offerts en vente dans tous les quartiers de la ville, avaient fait baisser les prix et aucun amateur ne se présenta. Enfin Bombarda, par lettre du 19 mars 1697, offrit d'acheter le lot pour 18,000 florins, mais sous condition que sa proposition serait acceptée dans les quatre jours. On s'empressa de s'y rallier. Le 24 mars, la Chambre des Comptes recevait l'ordre de dresser un projet d'acte de vente (3). Aux termes de celui-ci, les deniers devaient être

(1) Pour tout ce qui concerne les rapports de Bombarda avec Bezzi, voyez A. G. R. Alcadie de Cour, Grand Maréchalat et Tribunal aulique, dossier 175.

(2) A. G. R. Chambre des Comptes. Avis en Finances, liasse 474, acte du 22 mai 1696. — La sentence du Conseil de Brabant est du 6 septembre 1696.

(3) Ibidem, liasse 474, acte du 2 avril 1697.

consignés, avant l'envoi en possession, au greffe du Conseil de Brabant. Bombarda, fort de l'appui de son maître l'Electeur de Bavière, passa outre à cette clause et commença les travaux sur la nouvelle partie de terrain, avant d'en avoir soldé le prix (1). De plus, il souleva ultérieurement des difficultés et prétendit être exonéré des cens nouveaux à imposer (2). En même temps il se faisait autoriser à couper, dans la forêt de Soignes, un nouveau lot de cent seize grands chênes, valant 8,988 florins, qu'il prétendit payer en lettres de change, ce qui mettait en cruel embarras le receveur général Nicolas Rubbens, lequel était responsable (3).

Ultérieurement Bombarda adressa une nouvelle requête pour pouvoir incorporer à son bâtiment quelques pieds de terrain pris sur la place de la Monnaie, en échange d'un autre morceau à l'entrée de la rue (4). Il avait de plus acheté, le 20 avril 1697, à Guillaume Bassery, évêque de Bruges et chancelier de Flandres, un « héritage » situé longue rue des Chevaliers, contre la Chapelle de Saint Eloi, à côté de celui que Bombarda avait acquis l'année précédente de la baronne du Fay. Il avait payé cette nouvelle acquisition 2,700 guldens, argent de change (5).

Le terrain qu'il avait ainsi à sa disposition était composé de deux parties, perpendiculaires l'une à l'autre, se touchant par le fond et débouchant d'une part sur la place de la Monnaie et d'autre part dans la longue rue des Chevaliers. C'est au sommet de l'angle, dans la partie intérieure du terrain, que fut édifiée la salle du Grand Théâtre. Du côté de la rue des Chevaliers, Bombarda se réserva une habitation particulière (6), ayant de chaque côté une petite maison. Le bâtiment principal comportait une grande porte avec balcon, une salle très spacieuse entourée d'autres moins importantes, de cuisines, d'un cabinet avec une chambrette au-dessus; l'arrière-bâtiment renfermait de vastes greniers dans lesquels on avait installé le magasin des costumes de l'Opéra. La propriété était fort belle; elle avait écuries, remise, fontaine et toutes les autres commodités désirables. A droite de l'entrée, une maison de commerce avec boutique la séparait du cabaret : *Aux Armes d'Espagne* qui faisait le coin de la place de la

(1) Ibidem, acte du 27 mai 1697.

(2) Ibidem, acte du 15 juin 1697.

(3) Avis en Finances, liasse 473, acte du 13 déc. 1696. — Liasse 475, acte du 1er août 1697 et liasse 477, *passim*.

(4) Ibidem, liasse 477, acte du 25 août 1698.

(5) N. G. B. Liasse 202, acte du 20 avril 1697, minutes du notaire J.-B. van Laethem. Afin de se loger à proximité de son futur théâtre durant les travaux, Bombarda avait loué, dès le 4 juin 1696, à la Comtesse de Melin, une grande maison dans la longue rue des Chevaliers, pour un terme de 6 ans et un loyer annuel de 1,000 florins. (N. G. B. Liasse 1616, minutes du notaire Delvaille.)

(6) A. G. R. Greffe scabinal de Bruxelles, reg. 1524, fol. 530, acte du 21 mars 1718.

Monnaie, et une autre similaire, à gauche, touchait à la Chapelle de Saint-Eloi (1).

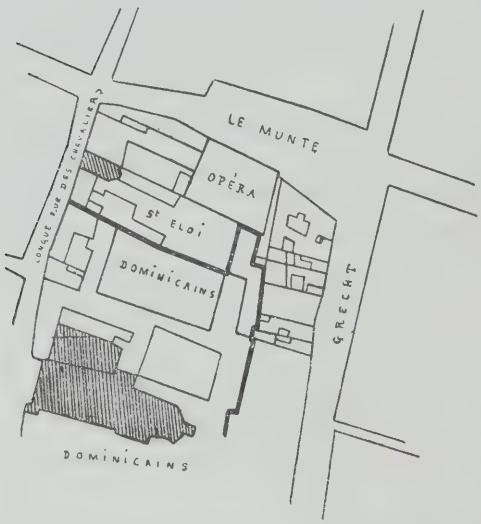
Les registres d'impositions, de 1699 à 1703, déterminent les redevances dues par Bombarda, pour ses trois maisons de la longue rue des Chevaliers, sur la base locative de 850 guldens pour la maison principale et de 150 guldens pour chacune des petites. Le registre de 1702 précise notamment que le trésorier de Son Altesse Electorale habite avec sa femme, son frère, un commis ou « clerc de comptoir », deux domestiques et trois servantes (2).

Cependant, les travaux du théâtre avançaient rapidement, en dépit des difficultés qu'on rencontrait. La construction était prête à être mise sous toit en décembre 1698 et Bombarda confiait ce dernier travail à Nicolas Allaert, maître-couvreur, par contrat en date du 10 décembre (3), à charge de terminer l'ouvrage au plus tard le 18 février 1699. C'est donc dans le courant de cette dernière année que le gros œuvre fut terminé et que l'on put songer à aménager la salle. Bombarda ne se pressait d'ailleurs pas de payer les fortes sommes qu'il devait encore à l'Etat et sur lesquelles les maîtres de la Monnaie comptaient pour payer l'entrepreneur qui avait accepté de reconstruire la nouvelle Monnaie, de l'autre côté de la place. Bombarda règlait par petits acomptes (4) et se faisait tirer l'oreille.

D'autre part, il avait de sérieux démêlés avec son architecte Paolo Bezzi. Celui-ci s'était révélé absolument incompétent, faisant des dépenses inutiles, et abattant un jour ce qu'il avait édifié la veille. Les dépositions des témoins Giacomo Giacomari, Joanni Aldighieri et Giovanni Sadeleer, respectivement peintre et charpentiers vénitiens, sont à cet égard formelles (5). Ils en étaient arrivés au point de refuser de travailler sous ses ordres, prévoyant que le bâtiment courait grand risque de se renverser et que tout serait à refaire, ce qui advint en effet. Le 27 octobre 1699, Bombarda, par l'entremise du notaire Delvaille, fit interdire à Paolo Bezzi de se mêler encore en quoi que ce fût de la construction de son théâtre (6). Il en confia la rectification à son neveu Pedro Bezzi, qui mena à bien l'achèvement de l'entreprise, en moins de sept semaines. A la fin du mois de décembre 1699, le Grand Opéra était prêt pour son inauguration, qui eut lieu dans le courant de l'année 1700.

(1) Ibidem. Cft aussi Conseil de Brabant, reg. 952, acte du 5 novembre 1717, *in fine*.
(2) A. G. R. Etats du Brabant, Cahiers du Vingtième, reg. 5861 et ss., 1699, p. 6 v° et 1702, p. 2 v°.
(3) N. G. B. Liasse 1617, acte du 10 décembre 1698, minutes du notaire G. Delvaille.
(4) A. G. R. Cartons de la Chambre des Comptes, n° 43 à 45, fol. 387 v°.
(5) Voir le dossier 175 du Tribunal aulique, déjà cité.
(6) N. G. B. Liasse 1617, acte du 27 octobre 1699, minutes du notaire G. Delvaille.

Quand il vit le théâtre terminé, le receveur général des Finances Rubbens prit peur. L'entrepreneur de la Monnaie, pour n'avoir pas été payé, venait de faire faillite. L'opinion publique était très mécontente. Ayant pris l'avis de l'avocat fiscal Charliers, la Chambre des Comptes chercha un moyen de contraindre Bombarda à s'exécuter. Celui-ci n'était justiciable ni du Conseil de Brabant ni du Magistrat de la Ville. Seul l'Alcade de la Cour pouvait l'attraire devant sa juridiction. On voulut ordonner au receveur général d'exposer à nouveau en vente l'héritage litigieux en vertu de ses « lettres de debitis » (1). Puis on pria le Magistrat d'attirer l'attention de Son Altesse Electorale sur les grandes pertes que Sa Majesté avait à souffrir du fait de son trésorier. Enfin, on songea à faire vendre la seigneurie de Sainte-Gertrude-Machelen qui appartenait à Bombarda, pour se payer sur le produit de la vente (2). L'avocat fiscal fit saisir tous les revenus de cette terre et de celle de Beaulieu et décréta la mise en vente, à défaut d'exécution de la part de Bombarda. Mais, par lettre du 3 juin 1700, Son Altesse Electorale fit interdiction de poursuivre la procédure contre son trésorier, pour la raison que des lettres de change, tirées au profit de ce dernier, du fait de sa charge, sur certains receveurs étaient encore impayées et qu'il fallait attendre la liquidation de ces lettres, que Bombarda offrait de céder pour éteindre sa dette. Notons qu'il n'avait pas non plus payé entièrement les chênes qu'il avait été autorisé à couper dans la forêt de Soignes. La Chambre des Comptes ne cessa pas de réclamer et d'adjurer Son Altesse Electorale de lever l'interdiction qui protégeait Bombarda. Elle s'y refusa chaque fois, si bien qu'au 18 mars 1702, il restait encore à régler 12,000 florins sur les 18,000 du prix d'achat. Pendant ce temps la nouvelle Monnaie inachevée tombait en ruines. Bombarda, pour gagner du temps, réclamait des relevés de comptes, en discutait les articles, évitait de payer les intérêts



LE QUARTIER DE LA PLACE DE LA MONNAIE.
D'après un plan cadastral du XVIII[e] siècle.

(1) Les « lettres de debitis » constituaient un privilège réservé aux personnes justiciables du Conseil de Brabant en première instance. Elles leur permettaient de faire sommer leurs débiteurs, lorsque la dette était claire et liquide, de saisir et arrêter leurs personnes et leurs biens et de les faire exécuter par voie d'exécution parée ». (A. GAILLARD, *Le Conseil de Brabant*, t. II, p. 51.)

(2) A. G. R. Chambre des Comptes. Avis en Finances, liasse 481, actes du 3 mars et du 29 mars 1700.

échus (1) et prétendait affecter à la liquidation de sa dette des sommes qui lui étaient dues par ailleurs. Mais, en août 1703, il eut besoin d'une autorisation de la Chambre des Comptes pour incorporer une parcelle du terrain de la place à la façade de son bâtiment : on en profita pour le contraindre à payer; le 20 août 1703, il acquittait entre les mains du receveur général Rubbens le solde de sa dette, soit 4,640 florins (2).

Bombarda, en même temps qu'il inaugurait son théâtre, présentait une nouvelle requête aux fins d'obtenir un octroi exclusif pour la représentation de tous les spectacles à Bruxelles. L'entreprise entrait donc dans sa période active. Réunissons, avant de pénétrer dans la seconde partie de son histoire, tous les éléments dont nous disposons pour nous rendre compte de l'état et de l'aspect du bâtiment construit par Bombarda pour servir de Grand Théâtre à la capitale des Pays-Bas espagnols.

Sur le terrain donnant place de la Monnaie s'élevait un vaste bâtiment ayant une grande porte en son milieu, et huit autres portes sur les côtés, dont quatre vers le Gracht et quatre vers la rue des Fripiers. Ces huit portes secondaires donnaient accès à autant de logis loués à des particuliers (3). L'ensemble avait trois étages, avec greniers et caves, de vastes et nombreuses chambres et, dans les cours, des pompes donnant de l'eau de puits et des réservoirs pour l'eau de pluie.

L'une de ces habitations fut louée peu après à l'ambassadeur de Portugal. La porte principale était surmontée d'un balcon et la façade couronnée d'un fronton triangulaire, dont le bas-relief représentait la Comédie (4). Cette entrée donnait accès par un corridor, traversant ce premier bâtiment, à un autre bâtiment situé derrière, parallèle à la façade, et qui était la salle de spectacle.

Nous ne possédons malheureusement aucun document iconographique, aucune estampe, aucun plan ni aucune description détaillée qui nous permette de nous faire une idée précise de l'intérieur du théâtre. Nous savons seulement que cette salle était remarquablement grande et qu'elle passa

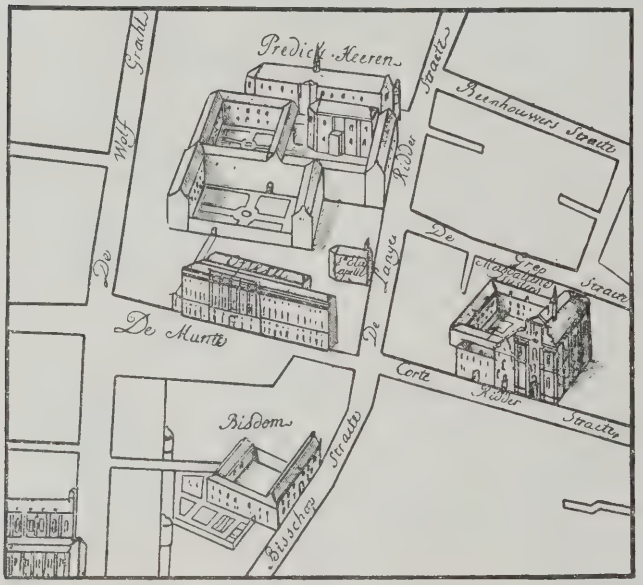
(1) A. G. R. Chambre des Comptes, liasse 485, acte du 18 février 1701.

(2) A. G. R. Chambre des Comptes, actes et appointements, liasse 181, acte du 23 août 1703.

(3) Le 31 janvier 1747, les trois demoiselles Meeus louent à François Guillier du Verger, maître distillateur, et à sa femme Odilia-Elisabeth Smets, la maison nommée *Le Chat*, faisant partie du grand bâtiment appelé *L'Opéra* consistant en deux chambres et cuisine, une place alcôve et cave, avec trois chambres au troisième étage et un grenier au dessus (le deuxième étage étant loué à part comme appartement) pour le terme de douze ans moyennant 180 florins par an. (N.G.B Liasse 719, acte du 31 janvier 1747, minutes du notaire J. Van Someren.)

(4) Il existe aux archives communales, à l'Hôtel de Ville, plusieurs documents qui permettent de se représenter la place de la Monnaie et l'entrée du Théâtre. Nous reproduisons une jolie gravure anonyme du début du XVIII[e] siècle, un dessin exécuté peu avant la démolition du théâtre et le détail du fronton.

longtemps pour une des plus belles de l'Europe. Elle était ornée de cinq rangs de loges et sans doute établie sur le modèle des théâtres italiens, les mieux conçus à cette époque et ceux qui possédaient la machinerie la plus perfectionnée (1). Certains détails permettent d'établir que la salle de la Monnaie était en forme de raquette avec un pourtour sans colonnes et des loges basses sans séparations visibles. La scène était placée vers la longue rue des Chevaliers et les dégagements adossés à la maison particulière de Bombarda, qui avait chez lui le magasin à costumes. A l'autre extrémité, la salle prenait jour sur la ruelle qui conduisait de la place de la Monnaie à l'arrière porte du couvent des Pères Dominicains (2). Au cours du XVIII[e] siècle, le Théâtre de la Monnaie fut amélioré plusieurs fois. Le grand bâtiment vers la place changea plusieurs fois d'attributions. Mais, à la fin, la mauvaise gestion financière de l'entreprise et sans doute aussi la qualité médiocre des matériaux employés par Bombarda, qui avait abusé du bois dans le gros œuvre, firent tomber le théâtre dans un état de délabrement tel qu'il faillit s'écrouler dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle.



VUE CAVALIÈRE DES ABORDS DE LA « PLACE DE LA MONNOIE, DITE DE MUNTE » MONTRANT LE BATIMENT DE L'OPÉRA (LE MOT EST INSCRIT SUR LE TOIT).
D'après un plan manuscrit du XVIII[e] siècle appartenant aux Archives Communales de Bruxelles.

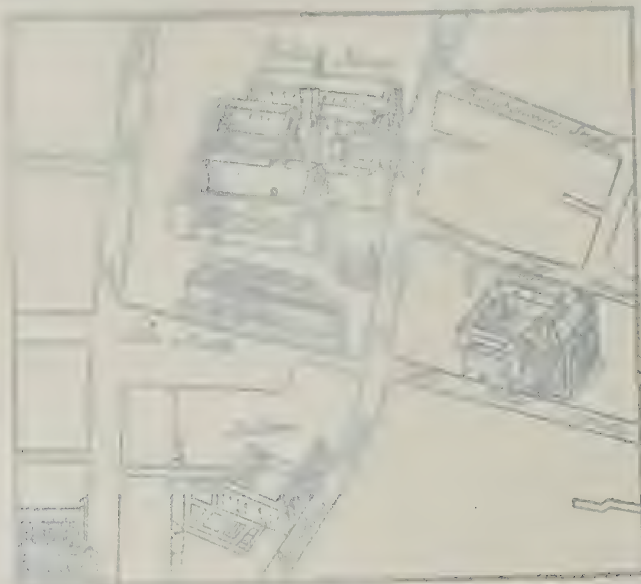
Mais à ses débuts, en 1700, il fit l'admiration des Bruxellois. On assurait que le trésorier de Son Altesse Electorale y avait dépensé cent mille écus. Maximilien-Emmanuel, grand amateur de spectacles, voulant reconnaître un tel effort accompli pour le plus grand bien de la ville, fit donc délivrer à Bombarda l'octroi exclusif, dont il espérait retirer de multiples avantages.

(1) Pour procéder par comparaison, nous reproduisons l'une des deux curieuses vues intérieures du Théâtre d'Amsterdam en 1637, dessinées par S. Savry. Sur les théâtres italiens du XVII[e] siècle, on consultera G. Bapst, *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, pp. 244-261, et l'ouvrage de Pompeo Ambrosiani, *La Scala, note storiche et statistiche* (Milan 1890).

(2) La vue cavalière du quartier de la Monnaie, donnée par un plan manuscrit appartenant aux Archives de la Ville de Bruxelles et datant du milieu du XVIII[e] siècle, permet de se rendre parfaitement compte de cette disposition. On la trouvera ci-contre.

VUES VERS LA SALLE DE L'ANCIEN THÉATRE D'AMSTERDAM

... belles de l'Europe. Elle était ornée de ci...
... établie sur le modèle des théâtres italiens, les
... époque et ceux qui possédaient la machinerie la plus
... certains détails permettent d'établir que la salle de la



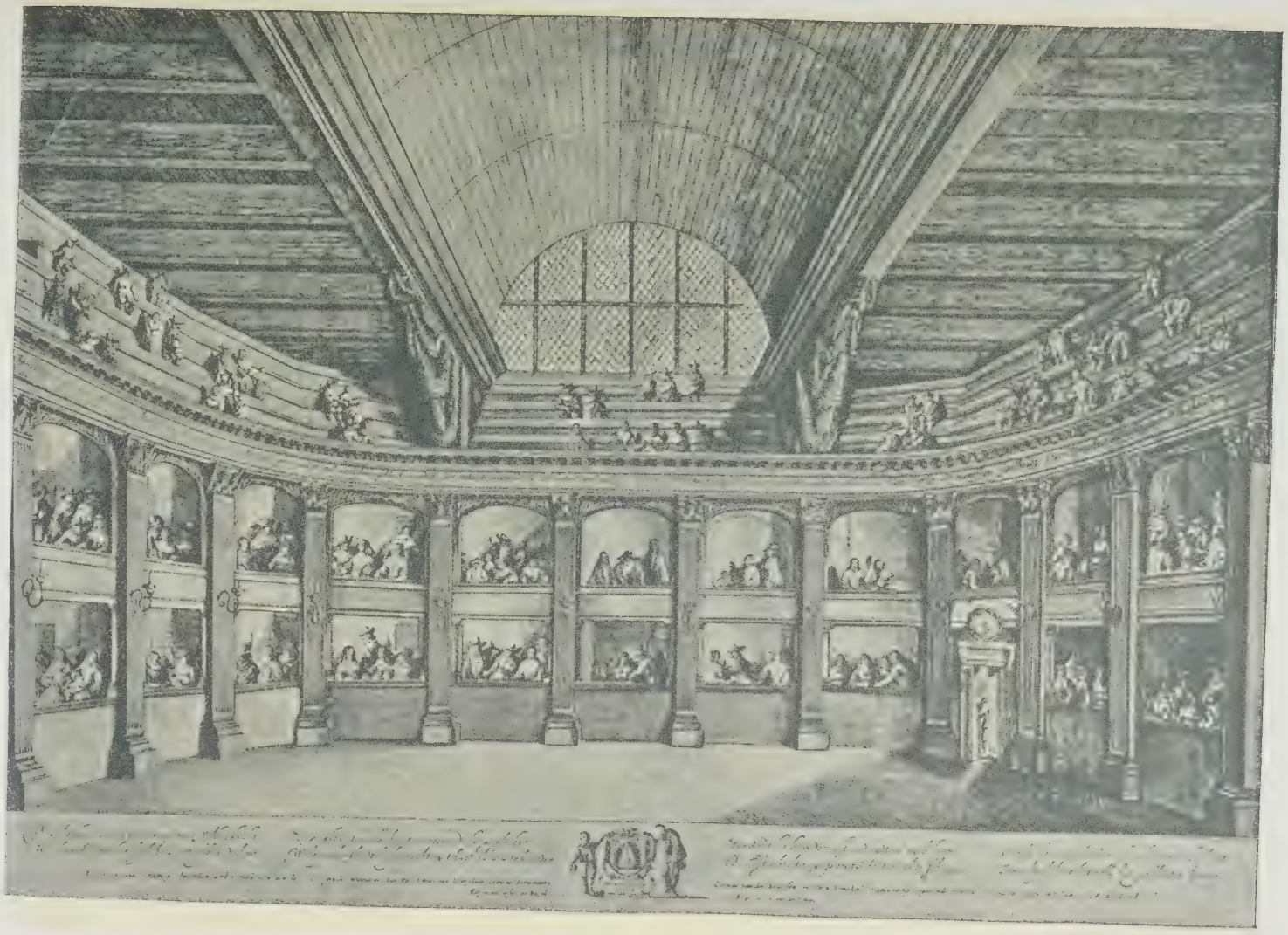
... XVIIIe siècle
... Communales de Bruxelles.

Monnaie était en forme de raquette avec un pourto... sans colonnes et des lo... basses sans séparations v... ... vers la longue rue des Che... valiers et les dégagem... adossés à la maison par... lière de Bombarda, qui av... chez lui le magasin à co... mes. A l'autre extrémit... salle prenait jour sur ... ruelle qui conduisait ... l'arrière porte du couv... des Pères Dominicains ... Au cours du XVIIIe ... le Théâtre de la M... fut amélioré plusieurs ... Le grand bâtiment ve... ... fois d'attributions. Mais, à la fin, la m... ... entreprise et sans doute aussi la qualité médiocr... ... par Bombarda, qui avait abusé du bois dans le ... ... le théâtre dans un état de délabrement tel qu'il ... ... moitié du XVIIIe siècle.

... en 1700, il fit l'admiration des Bruxellois. ... de Son Altesse Electorale y avait dépensé cent ... ... Emmanuel, grand amateur de spectacles, voulant re... ... pour le plus grand bien de la ville, fit donc dél... ... dont il espérait retirer de multiples avan...

... par comparaison, nous reproduisons l'une des deux curieuses vues inté... ... par S. Savry. Sur les théâtres italiens du XVIIe ... ... pp. 244-261, et l'ouvrage de POMPEO ... Milan ...

... du quartier de la Monnaie, donnée par un plan manuscrit a... ... de Bruxelles et datant du milieu du XVIIIe siècle, permet de se rendr... ... cette disposition. On la trouvera ci-contre.



LE THÉATRE DE LA MONNAIE JUSQU'A L'OCCUPATION FRANÇAISE

Bombarda inaugura le « Grand Théâtre sur la Monnoie » dans le courant de l'année 1700. Son maître, l'Electeur de Bavière, après l'avoir engagé à embellir Bruxelles, ne lui ménagea pas les encouragements. Désormais, les représentations officielles de la Cour se donnèrent au Grand Théâtre et non plus sur la scène du Palais. Le 19 novembre 1700, c'est par une représentation d'*Atys* qu'on y célèbre la nouvelle de l'acceptation du testament de Charles II par Louis XIV. Jusqu'en 1706, les galas de Cour se succèdent sans interruption. Mais l'exploitation financière ne peut s'en contenter, et Bombarda se préoccupe d'assurer la régularité des représentations.

DOMENICO LORENZONI,
ENTREPRENEUR DU GRAND-THÉATRE
(1702-1704)

Il est vraisemblable qu'il exploita pour son compte la première saison 1700-1701. Il disposait de toute la troupe d'opéra, qui avait joué au Quai au Foin, et de la troupe de comédiens de la Montagne Sainte-Elisabeth. Comme directeur artistique, il avait éprouvé les talents de Pierre-Antoine Fiocco. Malgré cela, les résultats ne durent pas être brillants, puisqu'en octobre 1702, Bombarda louait son théâtre à Domenico Lorenzoni et Giuseppe Contri (1), jusqu'au grand carnaval 1703, moyennant

(1) Giuseppe Contri était un marchand italien installé à la Montagne des Juifs. (Cft N. G. B., Liasse 1234, acte du 21 avril 1701)

trois mille florins, avec le droit de donner l'opéra, la comédie et des bals. Ceux-ci surtout paraissent avoir eu grand succès : en effet, le bail passé entre parties stipule maintes clauses sévères qui en règlent l'organisation. « Ils commenceront à onze heures du soir et se termineront à six heures du matin; on ne pourra prendre à l'entrée que quatre escalins, à peine de dix écus d'amende pour chaque personne ayant payé plus ou moins;... nul n'entrera au bal portant épée ou arme visible, à peine de cinquante écus d'amende par contravention;... aucun couple ne pourra pénétrer durant le bal dans une loge du premier ou du second rang, à peine de cent écus d'amende pour chaque personne surprise en ces lieux. »

GIUSEPPE CONTRI,
ASSOCIÉ DE DOMENICO LORENZONI

Dans ces conditions, l'exploitation fut sans doute meilleure, car le 4 juillet 1703, les contractants renouvelèrent ce bail pour une année à prendre fin au grand carnaval 1704 (1). Il est probable que Lorenzoni et Contri chargèrent la troupe des « comédiens de campagne » de Maximilien ou, en son absence, une troupe semblable de donner les représentations de comédie. Le 20 janvier 1703, la troupe qui joue ainsi à Bruxelles demande au Magistrat de la Ville à être exemptée de la capitation (2); elle rappelle que dans l'acte d'agréation qui lui a été délivré par Son Excellence, il est dit qu'elle « a le pouvoir et faculté de déclarer francs et libres » tous ceux qui en font partie (3).

En 1704, Bombarda se décide à reprendre la direction du théâtre. Pour former la troupe d'opéra il charge un certain Guyenet (4) de faire à Paris des engagements; ceux-ci sont contractés pour deux ans : c'est ainsi que Guyenet signe avec le chanteur Arnoult, le 26 novembre 1704, moyennant huit cents livres, monnaie de France, par année. La bienveillance de Maximilien à l'égard de son trésorier particulier et le goût de ce prince pour le théâtre se manifestèrent une fois encore à ce moment. Il éleva l'Opéra de Bombarda au rang d'« Académie de Musique », par

(1) N. G. B. Liasse 1715, acte du 23 octobre 1702, minutes du notaire H. Ansseau.

(2) Cft Archives des Hospices, 162. Enfants trouvés, comptes de 1702-1703, f° 12 v°.

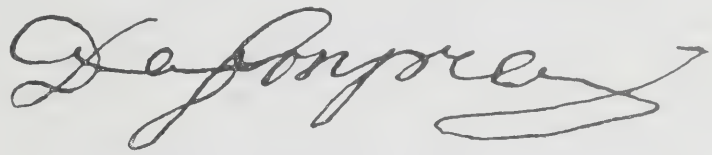
(3) Cft FABER, t. I, p. 79. Cette requête, qui se trouve dans les archives du Conseil d'Etat, carton 113, est accompagnée d'un extrait des rôles du « Hooft Gelt » au nom du « sieur Fonpré », pour une taxation de 50 florins.

(4) Ce Pierre Guyenet était payeur des rentes de l'Hôtel de ville de Paris et il se préparait, en faisant de la sorte des engagements pour l'Opéra de Bruxelles, à devenir directeur de celui de Paris, de 1709 à 1712. (Cft COMBARIEU : *Histoire de la Musique*, t. II, p. 100.)

désir de rivaliser ainsi avec l'Opéra de Paris, qui portait, depuis sa fondation, le titre d'Académie Royale de Musique (1).

En même temps il désignait Fiocco pour diriger l'orchestre. Quant à la comédie, il en abandonnait l'exploitation à Jean Barrier, dit De Fonpré, dont nous avons déjà signalé le passage à Bruxelles parmi plusieurs troupes de « comédiens de campagne ». L'octroi lui en fut accordé le 3 avril 1705.

Un pamphlet du temps, intitulé : *Le Parnasse belgique,* et dirigé contre la troupe d'opéra du Grand Théâtre, donne mainte précision sur sa composition. Faber en a reproduit l'essentiel (2). Sous les exagérations du critique, on peut deviner le caractère de chacun des membres de la « compagnie », qui comprenait plus de vingt chanteuses et presqu'autant de chanteurs. Les intrigues et les jalousies en faisaient une troupe assurément difficile à diriger ; mais le nombre et la qualité des sujets lui donnaient une renommée étendue et une valeur incontestable (3). Dès ce moment le Grand Théâtre devient une des principales scènes d'opéra : tous les chanteurs tiendront à honneur de s'y produire et plus d'un y fera des débuts que Paris consacrera. Un théâtre disposant d'une tel personnel — le pamphlétaire déclare n'avoir parlé que des principaux sujets — peut se permettre de monter les pièces les plus compliquées du répertoire (4).



JEAN BARRIER DE FONPRÉ,
DIRECTEUR DE LA COMÉDIE AU GRAND THÉATRE
(1705-1706)

Quant à l'octroi de De Fonpré, il fut renouvelé le 18 mars 1706; les circonstances vont bientôt rendre difficile une exploitation régulière. Durant le mois de mai, les représentations se succèdent presque journellement. Mais, dès le 23, la défaite de Ramillies contraint l'Electeur de Bavière à quitter inopinément Bruxelles pour se réfugier à Mons. Il emmène avec lui la troupe de comédiens attachée à sa personne et dont

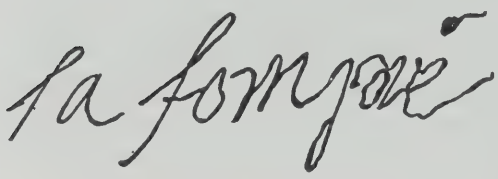
(1) Cft FABER, t. I, p. 82 C'est ainsi qu'il faut comprendre le passage de l'opuscule cité, et non pas comme l'a compris Faber. A la même date, l'Opéra d'Anvers portait aussi le titre d'Académie de Musique.

(2) Cft FABER, t I, pp. 83 et ss. Le seul exemplaire connu appartient à la Bibliothèque de l'Université de Gand. Il nous a été obligeamment communiqué par M. P. Bergmans.

(3) Le second chef d'orchestre était Marck Snoeck, dit Brochet. Le 19 décembre 1703, il fit représenter un ballet dont il avait composé la musique, à la demande du marquis de Bedmar, pour célébrer l'anniversaire du roi Philippe V. (Brux., A. Claudinot, 1703. B. R. B. Fonds V. H. 27331, 4°.)

(4) Le 12 octobre 1705, pour la fête de l'Electeur, puis le 19 décembre suivant, et encore le 16 février 1706, pour le Mardi gras, on joua l'*Alceste* de Lulli, sous la direction de Pierre-Antoine Fiocco. (Cft *Relations Véritables.*)

nous avons donné précédemment la composition. Celle de De Fonpré continue à jouer la comédie à Bruxelles, tandis que l'octroi de Bombarda et son droit exclusif de jouer l'opéra, passent aux mains d'un nouveau venu.

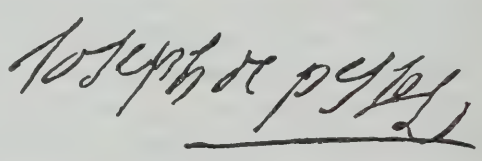


MARIE PAILLEBOIS DE FONPRÉ

Le 3 décembre 1706, De Fonpré meurt, et aussitôt sa troupe songe à se disperser. Le sieur George Du Rocher, qui jouait à Tournai, venait d'être chargé par le roi de Prusse de lui amener une troupe pour le théâtre de la Cour. Il vint à Bruxelles et engagea son frère, qui jouait sous le nom de Gasseau, et M^lle^ Rosidor. Mais les autres membres de la troupe firent quelques difficultés et exigèrent un dédit de mille livres. M. Jean-Jacques Olivier a raconté avec verve cette querelle de comédiens, montrant ceux de Bruxelles arrêtant les chariots de Du Rocher prêts à partir pour Berlin et contraignant le malheureux non seulement à payer la forte somme, mais encore à rester en Belgique durant trois semaines avec cinquante personnes à entretenir (1).

Parmi les principaux sujets de la troupe de De Fonpré, relevons des noms qui nous sont connus : Prévost et sa famille; Préfleury, Ducormier et leurs femmes; Depressoir, Romainville, Dauvilliers, Ernoult, Lanoue et enfin la Fonpré, qui prit un moment la direction des comédiens après la mort de son mari.

Jean Barrier de Fonpré avait épousé Marie Paillebois, probablement la fille de Hugues Paillebois, sieur de Richemont, le chef de la troupe qui avait joué à Bruxelles en 1679 et dans laquelle De Fonpré entra l'année suivante. La veuve de De Fonpré conserva quelques éléments de la troupe jusqu'en 1718, après quoi elle l'unit à la troupe de Benoît Du Bourg, avant de partir pour La Haye à la fin de 1718. De son mariage avec De Fonpré était né un fils, Jean-Baptiste Fonpré, également comédien.



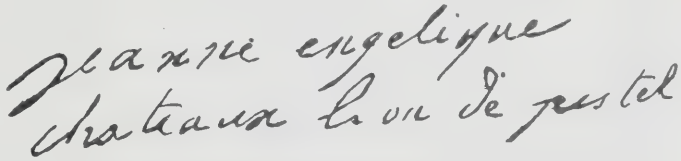
JOSEPH DE PESTEL, CHEVALIER DE NORMANVILLE, ENTREPRENEUR DU GRAND THÉATRE (1706-1708)

Mylord Churchill, gouverneur de Bruxelles au nom des Troupes Alliées avant l'établissement du Conseil d'Etat, autorisa, le 3 juillet 1706, un nommé Joseph de Pestel à reprendre l'exploitation délaissée par

(1) Cft J.-J. Olivier : *Les Comédiens français dans les Cours d'Allemagne,* (2e série : La Cour Royale de Prusse, pp. 10 à 13).

Bombarda. Mais, le Roi ayant peu après ordonné que tous les sujets de nationalité française sortissent de ses Etats, le Conseil fit savoir au Baron de Werde, amman de Bruxelles, nouvellement entré en fonction, que le placard devait être observé à l'égard des comédiens (1). De Pestel reçut aussitôt sommation de ne plus continuer ses spectacles : il présenta cependant requête pour faire remarquer qu'il tenait son octroi du gouverneur actuel, que, sur la foi de cette autorisation, il s'était mis en grande dépense et avait pris des engagements considérables (2). Le 12 octobre, le Conseil d'Etat écrivit à l'amman que De Pestel pourrait désormais représenter l'opéra « à charge par lui de remettre une liste de ses comédiens, avec noms, surnoms et lieu de naissance ». Enfin, le 8 novembre 1706, un octroi royal régulier lui fut délivré (3).

Joseph de Pestel avait épousé une chanteuse de la troupe, Angélique Chateaulion, que le pamphlet dont nous avons déjà parlé, surnomme « La Brillante » : « Elle est grande, assez bien faite, tous les traits du visage fort aimables, chantant aussi bien qu'elle sait ménager à propos peu de voix, possédant le théâtre dans la perfection, beaucoup de bon sens, bonne à tout le monde, furieuse dans la colère, mais pardonnant aisément les injures, ne refusant rien à son plaisir, aimant la bonne chère et de durée, soutenant fort les plaisirs de table, y paraissant fort enjouée, ne se refusant rien des commoditez de la vie, protectrice outrée des plus grands fourbes. » Nous ignorons si ce dernier trait était adressé à son mari, qui ne paraît pas avoir eu les capacités nécessaires pour diriger le Grand Théâtre, au milieu des difficultés du moment.



JEANNE-ANGÉLIQUE CHATEAULION DE PESTEL

Elles étaient cependant compensées par certains avantages dont il aurait pu tirer parti. La guerre amenait un grand mouvement de troupes, et de nombreux officiers anglais, hollandais et autrichiens, passant par Bruxelles ou y séjournant, étaient heureux de se procurer le plaisir de l'opéra et de la comédie pour se distraire de l'agitation des camps. La vie mondaine était fort animée et le théâtre devait attirer tous ceux qui

(1) Dans un bail, en date du 21 juillet 1705, De Pestel porte le titre de « chevalier de Normanville ». Il existe deux villages de ce nom, l'un dans l'Eure, l'autre dans la Seine Inférieure. (Cft N. G. B. Liasse 1619.)

(2) A. G. R. Conseil d'Etat. Carton 113.

(3) Ibidem. Cft FABER, t. I, p. 91.

regrettaient les fêtes brillantes des belles années du règne de Maximilien-Emmanuel.

Le 28 décembre 1706, De Pestel joue, pour la première fois, l'opéra de *Persée,* « qui réussit à la satisfaction de tous ceux qui s'y trouvèrent », s'il faut en croire les *Relations Véritables*. Puis il se met en frais pour monter de nouvelles œuvres, pour lesquelles il fallut construire une machinerie compliquée, qu'il entoura d'une mise en scène somptueuse. Nons savons, en effet, par un contrat, qu'il risqua de grandes dépenses d'accessoires et de costumes dans le courant de l'année 1707. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il fit de mauvaises affaires. En avril 1707, il monta d'abord la comédie du *Camp de Compiègne,* avec un divertissement italien, puis celui de *Cariselli,* qui fait partie des fragments de Lulli mis au théâtre par Danchet et Campra, le 10 septembre 1702, et composés d'extraits d'anciennes musiques du maître florentin : *Cariselli* en est le divertissement comique (1). Deux œuvres de Dancourt vinrent ensuite : d'abord les *Trois Cousines,* cette œuvre charmante représentée au Théâtre-Français en 1700, avec un si vif succès, et restée longtemps au répertoire, puis le *Mari retrouvé,* comédie en un acte, qui forma spectacle avec le divertissement du *Triomphe de Bacchus.*

L'ACADEMIE ROYALE
DE MUSIQUE A BRUXELLES

Dimanche prochain le 10. d'Octobre l'on repreſentera en toute ſa perfection l'Opera de L'ENLEVEMENT DE PROSERPINE, avec tous les anciens Acteurs, embelly de pluſieurs nouveaux Airs Italiens. Meſſieurs de Broſſes Pere & fils avec des autres Danceurs danſeront des Dances Serieuſes & Comiques fort ſurprenantes.

On commencera à ſix heures preciſement.

AFFICHETTE, EN FORME DE CIRCULAIRE, ANNONÇANT LES SPECTACLES DU GRAND THÉATRE
(Le texte de celle-ci, la troupe qui y est désignée et l'origine des papiers dans lesquels elle a été retrouvée, permettent de la dater de 1702, année où le 10 octobre était effectivement un dimanche.)

Au début de l'hiver suivant, on revint au grand opéra (2). Le 14 novembre, c'est *Bellérophon,* superbement monté avec toutes les machines nécessaires : « la grande trappe, avec la grande roue, qui sert à la lever, et les trois monstres qui se placent dessus, le temple de la Gloire, l'autel du sacrifice, la chimère » et deux culottes de peau pour les hommes qui vont dedans, la victime « en peau de veau », trois chars avec leurs cordages, les ponts sur lesquels passent Pallas et Bellérophon, sans omettre le cheval Pégase qui traverse les airs, grâce à un contrepoids.

(1) Le trio italien de *Cariselli,* attribué ainsi à Lulli, même par ses contemporains, est en réalité de Cambert et fut composé pour une comédie de Brécourt : *Le Jaloux invisible* (1666). Cft PRUNIÈRES, *L'Op. it. avant L.*, p. 350.

(2) Le 24 décembre 1707 comparaît par-devant le notaire Delvaille, Louis-Pierre Lefebure, « commis de M. Pestel et teneur des livres des appointements qui se payent à l'Opéra »; il déclare, à la réquisition de son directeur, qu'en arrêtant, le 15 octobre, le compte de Mlle Porrée, celle-ci a reconnu être d'accord avec le requérant « de joyer dans l'Opéra cette hiver à huit cent livres de France par an ». (Cft N. G. B. Liasse 1619.)

Peu après vient *Armide,* de Lulli, dont le répertoire a une vogue constante. Nouvelles dépenses pour le décor du palais de l'enchanteresse, « consistant en seize ailes, avec un fond figurant le palais avec sa perspective brisée ». Le lit de Renaud a des rideaux et le dessous en toile verte peinte à fleurs; ce lit est monté avec un grand luxe de poulies pour qu'il disparaisse à propos lorsque l'enchanteresse enlève le chevalier chrétien. Quant au palais d'Armide, sa destruction finale est soigneusement réglée.

Le Malade imaginaire, le Bourgeois Gentilhomme et *Georges Dandin* succèdent à *Armide* et précèdent de peu *Tancrède,* pour lequel De Pestel fait peindre plusieurs toiles de fond, représentant la grotte, une autre figurant « la ville et le camp de Tancrède ». La tragédie de Danchet, mise en musique par Campra, et qui avait été créée à Paris en 1702, venait d'être reprise précisément en 1707, et c'est sans doute ce qui engagea le directeur du Grand Théâtre à donner l'œuvre à Bruxelles (1).

Lulli et Molière, Dancourt et Campra, tous les auteurs du répertoire étaient donc représentés et on n'épargnait rien pour mettre en valeur les pièces jouées. Le public était devenu très difficile à satisfaire.

Nous avons moins de précision sur la composition de la troupe que De Pestel avait réunie. Sa femme en était évidemment l'étoile du chant. Brochet était chef d'orchestre. Nous relevons les noms de Grisar, Lhonoré, André, M^lles^ Laferrière et Leconte. Seul le second de ces acteurs figure parmi ceux qui avaient joué en 1704-1705 sous la direction de Bombarda. Celle de De Pestel fut troublée par des démêlés avec la troupe qui avait l'audace de représenter au petit théâtre du Coffy, à la Grand'Place, en violation du privilège accordé au Grand Théâtre (2).

Le conflit entre les deux scènes devait se prolonger pendant plusieurs années, renouvelant les querelles qui, vers le même temps, mettaient aux prises les comédiens de Paris, jusqu'au jour où Jean-Baptiste Grimberghs remit tout d'accord en prenant la direction des deux exploitations rivales.

En octobre 1708, Joseph de Pestel se vit dans l'obligation de céder son privilège : il devait à sa troupe, à ses danseurs, aux gagistes et aux musiciens de l'orchestre, quatre mille deux cents florins, argent courant (3). Il fut très heureux de rencontrer Francesco-Paolo d'Angelis, qui s'engagea à liquider ce passif, et versa de plus à De Pestel cent cinquante pistoles pour

(1) N. G. B. Liasse 185, acte du 5 octobre 1708, minutes du notaire P. Lion.

(2) Voir le chapitre consacré au Théâtre du Coffy.

(3) Le 22 août 1708, le chevalier de Normanville et sa femme avaient déjà emprunté 1,600 florins à Jacques Gossaert, bourgeois de Bruxelles. Mais la somme était insuffisante pour rétablir leurs affaires. (N. G. B. Liasse 1619.)

lui permettre de vivre momentanément. De plus, d'Angelis conserva Jeanne-Angélique de Chateaulion dans sa troupe d'opéra, aux appointements annuels de mille deux cents florins, argent courant de Brabant (1).

D'Angelis fit renouveler, le 17 juin 1709, pour une durée de trois ans, son octroi exclusif et continua les traditions de De Pestel. Il hérita de son répertoire et de ses artistes : la gazette du temps note en octobre 1709 — le 4 et le 15 — deux représentations de l'opéra de Lulli : *Amadis,* à la seconde desquelles assista le prince Eugène de Savoie, qui venait de rentrer de l'armée. Le succès semble alors avoir souri à la nouvelle direction (2), si bien que D'Angelis, voyant son entreprise prospérer, fut obligé de prendre un associé. Il s'adressa à Jean-Baptiste Grimberghs, notable bourgeois de la cité, qui avait occupé le poste de secrétaire du Magistrat et de bourgmestre des Nations. D'Angelis était un homme d'une situation honorable, qui avait hérité des biens de sa première femme, Anne-Marie Dareth, morte en novembre 1700 : il habitait une belle maison « proche le Grand Béguinage » et s'était remarié avec Françoise T' Sas, dont il fit sa légataire (3).

D'Angelis et Grimberghs poursuivaient dans ces conditions la fructueuse exploitation du Grand Théâtre, lorsque le premier des deux associés mourut en juin 1710 (4). Le second continua seul : le 21 novembre, les *Relations* notent le brillant succès du spectacle de gala donné pour l'arrivée du prince Eugène et du duc de Marlborough : on joua devant eux l'opéra-ballet des *Quatre Saisons,* de Colasse et Lulli; «il y eut grandissime concours de seigneurs et de dames et d'autres personnes ». Quatre jours après, à la date du 25 novembre, le gazetier remarque que « depuis l'arrivée en cette ville de Leurs Altesses, il est arrivé beaucoup de généraux et d'officiers de distinction. Leurs dites Altesses ont été tous les soirs se divertir à l'opéra et la comédie, où il y a toujours un grand concours de noblesse ».

On voit combien la saison théâtrale fut brillante. Chaque soir, de longues files de carrosses stationnaient sur la Monnaie et le long du Gracht. La haute société bruxelloise et les officiers de l'armée d'occupation rivalisaient de luxe et d'entrain : les bals, dont le théâtre avait aussi le privilège, étaient si courus qu'on n'y trouvait place qu'à grand'peine et

(1) N. G. B. Liasse 185, acte du 5 octobre 1708, minutes du notaire P. Lion. Plus tard Mlle De Pestel chanta à l'Opéra de Paris (Phénice dans *Armide* de Lulli, 26 déc. 1713).

(2) En mars 1710, la troupe alla jouer à Gand, où elle donna trente représentations. (Cft CLAYES, op. cit., t. II, p. 66.)

(3) N. G. B. Liasse 185, actes des 13 déc. 1708 et 13 juillet 1709, minutes du notaire P. Lion.

(4) Son convoi aux Récollets, 11 juin 1710. (Cft les reg. de la paroisse de Sainte-Catherine.)

durant ces années prospères la salle fut sans doute plus d'une fois trop petite pour l'assemblée qui s'y pressait.

C'est à l'occasion de ces représentations de gala que furent réimprimés à Bruxelles les livrets des opéras qu'on avait quelque peine à faire venir de Paris ; on possède celui d'*Hésione,* de Campra, joué ici en 1710, celui d'*Amadis de Grèce,* de Destouches, représenté le 2 janvier 1711, peu avant que cette pièce, créée en 1699, ne fût reprise à Paris, celui du ballet des *Muses,* de Danchet et Campra, monté également en 1711 et enfin celui d'*Omphale,* dont nous reproduisons le titre ci-contre.

OMPHALE,
TRAGEDIE.
REPRESENTE'E
PAR L'ACADEMIE
DE MUSIQUE
Le 4. Novembre, Fête de Sa Majesté Imperiale & Catholique.
A BRUSSELLE.
MDCCXV.

TITRE D'UNE RÉIMPRESSION BRUXELLOISE DU LIVRET D'OMPHALE (1715)

En décembre 1711, on joua deux fois la pastorale héroïque d'*Issé* de Destouches.

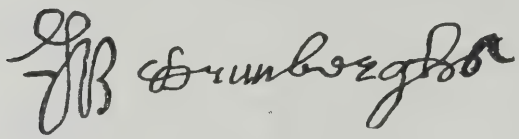
L'octroi obtenu en 1709 par D'Angelis expirait en 1712 : Jean-Baptiste Grimberghs, resté seul directeur du Grand Théâtre après le décès de son associé (1), se préoccupa, dès le 15 octobre 1711, d'obtenir un nouveau privilège à son nom, d'une durée de six années, « afin, dit-il, de pouvoir se rembourser de ses dépenses ». Sa demande fut aussitôt agréée (2). Mais il n'en devait retirer aucun profit : jamais le pays n'avait été dans un tel état d'anarchie et d'appauvrissement. Le désordre régnait partout, et on a pu dire sans exagération que les années 1710-1715 furent celles de la plus complète déchéance des provinces belgiques, sous l'odieuse domination anglo-batave (3). La vie mondaine, si florissante quelques années auparavant

(1) Son fils Nicolas épousa en mai 1711, la veuve de D'Angelis, Françoise T'Sas (N. G. B. Liasse 186, acte du 13 mai 1711, notaire P. Lion.) Après la mort de D'Angelis, son associé avait repris pour lui seul l'exploitation et à la clôture des comptes il s'était trouvé redevoir 5,400 florins à sa bru; en attendant de pouvoir lui rembourser cette somme, il s'engagea à lui en payer la rente au denier vingt, soit 270 florins par an. (Conseil de Brabant, reg. 949, fol. 156.)

(2) Texte de l'octroi dans FABER, t. IV, p. 12.

(3) Voir F. VAN KALKEN, op. cit. pp. 221-224.

disparut et Bruxelles, jadis ville de Cour, ne connut plus que la soldatesque étrangère. En ce péril extrême, Grimberghs, qui avait petit à petit englouti toute sa fortune dans l'exploitation du Grand Théâtre, n'eut d'autre ressource que de prêter ses meilleures pensionnaires à des directeurs de province moins éprouvés, afin d'économiser leurs cachets. Le 17 octobre 1713, il cède ainsi à Joseph-Antoine Everaerts, qui dirigeait le théâtre d'Anvers, quatre acteurs de sa troupe d'opéra : André et sa femme, Nosier et Rochefort. Il se réserve la faculté de les rappeler à Bruxelles au cas où cette ville redeviendrait « ville de Cour et siège d'un gouvernement » (1).



JEAN-BAPTISTE GRIMBERGHS,
ANCIEN BOURGMESTRE DES NATIONS,
ENTREPRENEUR
DU GRAND THÉATRE ET DU PETIT OPÉRA AU COFFY
(1709-1714)

Malgré ces mesures, Grimberghs ne put éviter la faillite. L'exploitation de l'opéra au Grand Théâtre et celle de la comédie au Coffy devinrent la proie de ses créanciers. Les comédiens du prince de Hesse-Cassel, qu'il avait appelés à Bruxelles, retournèrent en Allemagne, abandonnant leur part de gages et laissant Grimberghs se débattre dans les difficultés d'un procès fort long (2). Il avait essayé par tous les moyens de sauver son entreprise et, le 21 mars 1714, il empruntait encore 25,000 florins à Pierre Pangaert, receveur général des droits d'admodiation de Sa Majesté, et à Martin Robyns, bourgeois de Bruxelles. Le contrat de prêt permet de juger du brillant état de fortune dans lequel se trouvait personnellement Grimberghs; outre son admirable galerie de tableaux estimée septante à quatre-vingt mille florins, il donna encore en gage à ses prêteurs, l'auberge nommée *Le Chat*, rue de la Montagne, une maison qui y est contiguë et une deuxième située rue des Bouchers, outre un immeuble dans la rue Sainte-Anne, un autre nommé *La Tête d'Or*, au coin de la rue de Bavière et de la Halle au Blé, ainsi que cinq petites maisons attenant à cette dernière (3). Mais les sacrifices ainsi consentis furent inutiles. En cédant l'exploitation à son fils, il n'évita ni la faillite ni la saisie. Il quitta, croit-on, le pays et passa en Angleterre, abandonnant la liquidation de ses affaires aux mains de son fils (4).

(1) N. G. B. Liasse 187, acte du 17 oct. 1713, min du notaire P. Lion

(2) Cft FABER, t. I, p. 96 Voir pour ce procès A. G. R. Conseil de Brabant (R. 949, n° 83).

(3) N. G. B. Liasse 940, acte du 21 mars 1714, minutes du notaire Henri-Gilles Meerte.

(4) J-B. Grimberghs revint plus tard à Bruxelles et mourut, paroisse Sainte-Gudule, le 16 août 1722. Il avait épousé Emérentiane de Bruyère : le fils issu de ce mariage était né en 1692. (Sainte-Gudule, Registre aux baptêmes, 16 décembre 1692.)

Celui-ci prit un moment la direction de l'Opéra. Il est cité en cette qualité dans une lettre du Magistrat de la Ville au Conseil d'Etat, en date du 1er septembre 1714. Mais il dut céder peu après la place à Jacques Duplessis, dont les affaires périclitèrent immédiatement; en effet, la seule pièce où il soit désigné avec le titre de « directeur de l'Opéra » est une sauvegarde obtenue par Duplessis, le 12 février 1715, pour le mettre à l'abri de ses créanciers qui cherchaient à le molester, au cours des poursuites engagées par eux contre son entreprise (1).

C'est sous la direction de Jacques Duplessis que fut saisi le matériel du théâtre par les créanciers de Grimberghs. L'inventaire dressé à cette occasion est précieux, car il permet de connaître en détail le magasin des costumes, des décors et des accessoires. Les premiers surtout sont très nombreux; plus de soixante lots de costumes de danseurs, parmi lesquels des sauvages, des Indiens, des arlequins, des cyclopes, des paysans, des matelots, des Chinois et des oiseaux; plus de cent vingt costumes pour les premiers rôles et pour les actrices; d'innombrables coiffures : casques, bonnets et turbans. Chez Duplessis se trouvaient en même temps des caisses contenant nouveaux costumes et coiffures nouvelles arrivant de Paris: habits à la Romaine, pour les choristes, habits de Pallas et de Bellone. La déesse de la guerre porte un corsage et un manteau d'étoffe rouge et verte, garni d'or et d'argent. Les choristes ont des robes garnies de bandes de satin vert avec des fleurs brodées sur de la toile rose. L'inventaire n'est malheureusement pas aussi précis pour les décorations. Il ne désigne que quelques décors venus de Paris, n'ayant pas encore servi et enfermés dans trois caisses; un grand palais d'architecture, avec tous ses accessoires, ses trophées dorés, ses dix vases sur piédestaux et sa balustrade à escalier; un décor représentant un village et un autre figurant un bocage, sans omettre douze pyramides (2).

Combien de temps dura la direction de Duplessis? Nous l'ignorons. Cette période de l'histoire de la Monnaie est extrêmement confuse. Il semble bien que la justice se mêla du conflit (3) et nomma un séquestre; Gio-Paolo Bombarda était mort en 1712 (4) et ses enfants n'avaient accepté l'héritage que sous bénéfice d'inventaire; il fallut procéder à la liquidation

(1) A. G. R. Conseil d'Etat, Carton 477 (Passeports, Sauvegardes et Permissions, 1700-1718).

(2) N. G. B. Liasse 941, acte du 12 août 1715, minutes du notaire H.-G. Meerte.

(3) Pour le 4 novembre 1715, les *Relations Véritables* annoncent une vente publique, au local même de la Monnaie, de tout le matériel, habits et décorations du théâtre, « même des habits très beaux et magnifiques pour deux opéras qui n'ont jamais servi ». Mais le 29 octobre, on avertit que la vente est différée.

(4) Les avocats Simon et Borremans étaient ses exécuteurs testamentaires et ce sont eux qui louèrent le Grand Théâtre à D'Angélis et à Grimberghs. (N. G. B. Liasse 619, acte du 4 février 1733, minutes du notaire Félix.)

des biens immobiliers. Dès le 6 février 1716, Jean-François de Potter, huissier du Souverain Conseil de Brabant, désigné en qualité de séquestre-liquidateur, mit en vente les propriétés de l'ancien trésorier de l'Electeur de Bavière.

Toutes les hypothèses établies par Faber pour déterminer les noms de ceux qui se succédèrent à la direction de la Monnaie au cours des années 1715 à 1725 sont erronées. Il se fonde, pour tenter d'y parvenir, sur un document très postérieur, un petit almanach des spectacles de 1767, rédigé de seconde main, et d'après une tradition orale pleine de confusion. Ceux qu'il nomme ne dirigèrent les destinées de notre Grand Théâtre qu'après 1726, dans des conditions et selon un ordre différent de ceux qu'indique Faber.

Celui-ci essaie de combler les lacunes de ses données au moyen de raisonnements que rien ne vient justifier.

Mais, avant de reprendre l'histoire du théâtre au moment où il changea de propriétaire, il sied de grouper les rares indications fournies par les documents contemporains sur le répertoire joué et la composition de la troupe, au temps des directions Grimberghs et Duplessis.

Du répertoire, nous savons peu de choses : les *Relations Véritables* sont très laconiques. Le gazetier ne signale, de temps à autre, que les représentations officielles, et presque toujours il néglige de citer l'œuvre qui était au programme. Ce qu'il nous dit suffit pourtant à montrer que l'Académie de Musique de Bruxelles montait alors, comme elle l'avait toujours fait, les œuvres principales créées à l'Opéra de Paris. Parfois on les agrémentait d'un prologue d'à-propos, selon une tradition qui n'était pas encore perdue, ou bien on composait des ambigus comprenant des fragments d'œuvres diverses, les unes écrites pour la circonstance par le chef d'orchestre ou par des acteurs de la troupe, les autres empruntées au répertoire.

Ainsi, le 1er janvier 1713, on reprend *Thésée,* avec un prologue nouveau dont le compositeur n'est pas nommé. Le 2 octobre 1714, pour célébrer le jour de la naissance de S. M. Impériale et Catholique, c'est un gala, comportant une nouveauté : *Les Fêtes de Thalie,* poème de Lafont, musique de Mouret, venaient en effet d'être créées à Paris le 14 août de la même année. Au cours de cette saison, on reprend un opéra de La Motte, musique de Destouches, *Le Carnaval et La Folie*, dont la création remontait au 3 janvier 1704. A cette occasion, on réédita à Bruxelles le livret, mais sans donner la distribution. Cette lacune est comblée par une autre œuvre, ambigu de chant et de danse, jouée en 1715. *Les Nouvelles fêtes*

vénitiennes et divertissements comiques, représentés par l'Académie de Musique, comprennent quatre entrées : *Le Triomphe de la Folie,* comédie, le divertissement de *La Méprise,* mis en musique et en chant par André et Demore, tous deux acteurs de la troupe, suivi du *Bal,* une des entrées ajoutées par Danchet et Campra à leur opéra des *Fêtes Vénitiennes*, en 1710, le tout terminé par un autre divertissement d'André et Demore : *Le Docteur Barbacola* (1).

De la distribution, on peut déduire la composition assez importante de la troupe :

Chanteurs et chanteuses : André et sa femme, Demore et sa femme, Crété et sa femme, L'Abbé, Fieuvé, La Vigne (2), Pigeon, M^lles^ Aubert, Potier, Hucqueville, Lambert.

Danseurs et danseuses : Bauwens, Bax aîné, Bax cadet, Fonsecq, Van Wichel, Pérès, M^lles^ Robert, Beaufort, Cremers, Waubins, Desclaux, Dimanche, en outre des chœurs et des figurants en nombre suffisant.

Comme on le voit, aucun sujet remarquable ne faisait partie de la troupe de l'Opéra, qui semble avoir compris plusieurs acteurs d'origine bruxelloise. Cependant, par la diversité des emplois, cette troupe était assez nombreuse pour placer le théâtre de Bruxelles à un rang digne de sa naissante réputation.

Pour la fin de l'année 1715, il est encore fait mention de quelques représentations officielles. Le 4 novembre, pour la fête de Sa Majesté, c'est *Omphale* (3) de Destouches, dont la distribution comporte la plupart des noms qui viennent d'être cités : le rôle d'Alcide fut joué par Crété, celui d'Omphale par M^lle^ Pigeon, celui d'Iphis par Fieuvé; M^lle^ de Hucqueville joua Manto et Waninse incarna l'ombre de Tirésie.

Tel fut l'état de la scène et du répertoire au Grand Théâtre de Bruxelles au cours des années troublées qui précédèrent immédiatement l'établissement du régime autrichien dans nos provinces. Celui-ci coïncide, pour notre principale scène lyrique, avec le début d'une ère nouvelle, au cours de laquelle elle allait connaître des années prospères et aussi de graves difficultés.

Durant les quinze premières années de son existence, la scène fondée par Bombarda, n'avait pas eu le sort brillant que son actif créateur avait espéré. Les circonstances politiques lui avaient été sans cesse défavorables. Au milieu des troubles continus d'une période de guerre, sous un gouverne-

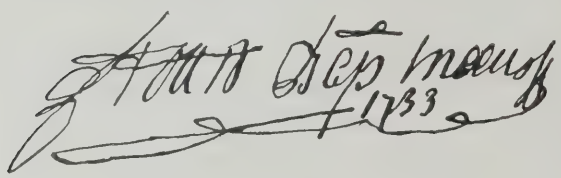
(1) Vanderstraeten, op. cit, t. II, p. 191.

(2) Léonard La Vigne était aussi danseur; en cette qualité il fut engagé à l'Opéra de Paris (E. Campardon : *L'Académie Royale de Musique au XVIII^e^ siècle,* II, p. 89.)

(3) Un exemplaire du libretto réimprimé à Bruxelles pour cette circonstance appartint à Vanderstraeten. (Cft op cit, t. II, p. 194.)

ment instable et d'ailleurs hostile au bien-être de la nation, Bruxelles avait perdu sa tranquillité, son goût des plaisirs et l'animation de la vie mondaine qu'elle avait connus durant les dernières années de l'autre siècle. Souvent le théâtre avait dû fermer ses portes, soit à cause des troubles, des passages de troupes ou de l'incertitude des événements, soit à cause des deuils publics dont le gouvernement faisait état pour interrompre les divertissements (1). De là, des recettes aléatoires, une exploitation incertaine, l'obligation de recourir à des expédients, et la déconfiture successive des directeurs occasionnels et du propriétaire lui-même.

Bombarda étant mort et ses héritiers n'ayant trouvé qu'une succession embrouillée, on procéda à la vente publique de tous les biens immobiliers. Le liquidateur, Jean-François de Potter, huissier du Conseil de Brabant, mit d'abord en adjudication la seigneurie de Sainte-Gertrude-Machelen (2), puis il fit plusieurs lots des maisons situées à Bruxelles. Le 5 novembre 1717, par-devant le notaire De Potter, il vendit au banquier Jean-Baptiste Meeus et à sa femme Catherine Van Cutsem, les bâtiments de l'Opéra, « consistant, dit le procès-verbal, en une grande bâtisse située près de la Monnaie, avec ses quatre murs, son grand théâtre, ses loges, les constructions sous et sur le sol, le tout recouvert d'un toit d'ardoises — les décors et leurs cordages étant exceptés de la vente — le tout pour la somme de vingt mille florins » (3). Cette session par autorité de justice fut sanctionnée officiellement et enregistrée le 8 avril 1718 (4). Le 2 mai suivant, Meeus, pour acquitter le prix d'achat, prit une hypothèque de huit mille florins, qui fut consentie par Antoine-François Charliers, avocat fiscal du Conseil Souverain de Brabant. Le 15 juin, Meeus complétait son acquisition en achetant au liquidateur le bâtiment de devant, donnant sur la place et ayant « une grande porte au milieu, avec huit autres plus petites, dont quatre vers le Gracht et quatre autres vers la rue des Fripiers » (5).



JEAN-BAPTISTE MEEUS

(1) Voir notamment le décret du 23 novembre 1706 (VANDERSTRAETEN, t. II, p. 187) et celui du 29 janvier 1720 (A. V. B. Liasse 621).

(2) Elle fut achetée par Messire Pierre-Antoine, Baron de Colins, qui en releva le fief devant la Cour féodale de Brabant en 1717.

(3) A. G. R. Greffes scabinaux de Bruxelles, n° 9473.

(4) A. G. R. Wyckboeken n° 29, sub n° 41. Cft aussi Greffes scabinaux de Bruxelles, n° 1318, acte du 4 juin 1718, et Conseil de Brabant, registre 953, acte du 3 décembre 1717.

(5) Ibidem, sub n° 43. Le 10 novembre 1718, l'avocat Charliers porta son hypothèque à 12,000 florins. (Conseil de Brabant, registre 955, fol. 125.) Cft N. G. B. Registre 754, actes des 29 avril et 10 novembre 1718, minutes du notaire M. Thibaut.

Dans ce bâtiment à front de la Monnaie, qui devait devenir plus tard l'Hôtel de la Comédie et servir d'habitation aux acteurs, Meeus installa son « Louvre » : il appela ainsi une galerie servant de local à des expositions permanentes et à des ventes d'œuvres d'art. L'octroi pour l'organisation de ce « Grand Cabinet des Arts » lui fut délivré le 5 juillet 1719, et cette innovation rencontra un certain succès (1).

Quel était ce Jean-Baptiste Meeus, devenu ainsi le deuxième propriétaire du Grand Théâtre ? On rencontre, dans les documents du temps, des traces multiples de son activité, qui semble s'être exercée dans plusieurs domaines. Vers 1715, il était fermier général des Monnaies (2) et pratiquait en même temps sur une grande échelle les affaires de banque et de commerce, notamment avec la France et l'Allemagne. Il se fait délivrer presque simultanément un octroi pour « l'établissement de la teinture et imprimerie des toilles de cotton » (3) et un autre pour « l'exploitation d'une mine de plomb à Court-Saint-Etienne » (4). Il était Echevin-Juré de la Chef-Chambre des Tonlieux et Domaines de Sa Majesté et traitait sur un pied d'égalité avec les plus nobles seigneurs de Bruxelles : un jour il paie cent mille livres au marquis de Rossy, ministre de S. M. Très Chrétienne aux Pays-Bas ; un autre jour, il prête une forte somme à Eugène-Hyacinthe, comte de Lannoy, qui constitue, en garantie, la terre seigneuriale de Sombreffe. Quand il a besoin d'argent liquide pour ses affaires, il peut remettre des pierreries et des bijoux somptueux entre les mains des juifs de Hollande.

Ses propriétés sont nombreuses et de rapport : du chef de sa femme, il possède une importante brasserie nommée *France*, près de l'église Saint-Jean, vers le Marché au Fromage ; elle avait été entièrement détruite lors du bombardement de 1695 et il la rebâtit en 1708, avec l'autorisation de la Chambre des Comptes (5) ; il a pour maison de campagne le superbe domaine de Marly, « à une lieue de Bruxelles, contre le grand canal de Bruxelles à Anvers ». C'est un personnage opulent, disposant de larges moyens financiers pour l'exploitation de l'Opéra, mais

(1) Sur le « Louvre » de Meeus, voir A. G. R. Greffes scabinaux de Bruxelles, liasse 9473 et N. G. B. Liasse 1, minutes du notaire L. Adan. Les *Relations Véritables*, dans leur numéro du 15 juillet 1718, annoncent la vente au « Louvre » d'un très beau « Cabinet de Tableaux ».

(2) Conseil des Finances (papiers sauvés de l'incendie de 1731). Liasse 167.

(3) Chambre des Comptes, registre 148, fol. 77.

(4) Chambre des Comptes, Avis en Finances. Liasse 520.

(5) Chambre des Comptes. Actes et Appointements. Liasse 188, 13 décembre 1708. En 1713, J.-B Meeus et sa femme achètent plusieurs autres propriétés à Bruxelles, rue Haute près de l'hôpital Saint-Pierre et rue des Pigeons, près de l'église de la Chapelle. (N. G. B. Liasse 2003, actes des 7 octobre et 23 décembre 1713, minutes du notaire P. Van Cutsem).

que ses occupations précédentes ne semblaient pas avoir préparé à des fonctions directoriales de ce genre (1).

Il paraît s'être avisé lui-même du poids de la tâche qu'il venait de s'imposer, et il eut tout d'abord l'idée de se défaire de son acquisition : le 15 janvier 1720, il donne procuration à Mathieu Damme, marquis de Conventillio, pour vendre en son nom « le grand théâtre avec la grande maison y tenante ». L'acheteur éventuel aura même, sa vie durant, la jouissance absolue du domaine de « Marly », dont Meeus ne réclame la remise entre ses mains ou celles de ses héritiers qu'après la mort du dit acheteur. Le prix de la cession est fixé à un million cent mille livres tournoi (2). Mais cette combinaison ne rencontra, semble-t-il, aucun amateur, et J.-B. Meeus garda le théâtre.

Comment celui-ci avait-il été exploité depuis 1715, date à laquelle nous avons vu Jacques Duplessis se débattre dans les difficultés? Aucun document ne permet de préciser les faits. L'octroi, obtenu par Grimberghs en 1711, expirait en 1717; mais quel en fut le bénéficiaire pour les deux dernières années? Il semble qu'un nouvel octroi ne fut pas sollicité : il est vrai que l'octroi primitif, accordé à Bombarda en 1705, était valable pour trente ans; mais, avec le changement de régime politique, n'était-il pas devenu caduc? Tout porte à le croire. Les années furent marquées par les débuts néfastes du régime autrichien, sous le gouvernement draconien du marquis de Prié. Les esprits, à ce moment, ne devaient guère être portés au plaisir; d'autre part, les faillites, les procès intentés par les créanciers, les ventes par autorité de justice, puis les travaux de réfection et de transformation entrepris par Meeus, montrent suffisamment que, de 1715 à 1718 au moins, le Grand Théâtre n'ouvrit guère ses portes.

Parfois il y eut des regains d'activité. La vente des décors et des habits, qui devait avoir lieu au début de novembre 1715, ayant été ajournée, cela permit de donner quelques galas durant ce mois : « le 4 novembre, on célébra avec grande magnificence le jour glorieux du nom de Sa Majesté. Le soir, il y eut opéra au Grand Théâtre où les Dames et les Seigneurs se trouvèrent en habits magnifiques. » On reconnaît là le style habituel, aussi vague que pompeux, du gazetier des *Relations Véritables*. Le 17 novembre, S. E. le comte de Köningseg revint d'Anvers à Bruxelles « et fut le même soir à l'Opéra ». De même le 19, jour de la fête de Sainte-Elisabeth, il y eut opéra et bal au Grand-Théâtre. Par contre en septembre 1718, pour les fêtes données lors de l'heureux accouchement de l'Impératrice, il n'y

(1) N. G. B. Liasse 1, minutes du notaire Adan, *passim*.
(2) Ibidem, pièce 20 de la liasse.

eut aucune représentation; le 1er octobre, pour l'anniversaire du Roi, il n'y eut qu'un bal; le 4 novembre, on donna bien une représentation de l'opéra intitulé *Les Soirées d'Eté* qu'on avait préparé pour cette fête, mais il semble que le spectacle fut organisé au Palais; l'œuvre elle-même, d'ailleurs inconnue, fut sans doute composée pour la circonstance; le 19 novembre, pas de représentation.

Le bâtiment du théâtre avait été très négligé et, moins de vingt ans après sa construction, il menaçait ruine. De plus, il présentait de graves défauts : Meeus fit percer de nouvelles portes de sortie et établir des escaliers supplémentaires, afin de permettre, en cas d'incendie, l'évacuation rapide des douze cents spectateurs qui pouvaient prendre place dans la salle. Il avait aussi racheté les habits, les musiques, les machines et les accessoires de la scène, dispersés lors de la vente, et avait ainsi remis en bon état l'entreprise trop négligée depuis quelques années.

Cela fait, Meeus reprit pour son compte les représentations interrompues. Le 3 octobre 1719, les *Relations Véritables* signalent un spectacle de gala, — comédie, opéra et bal — à l'occasion de l'anniversaire de Sa Majesté. Le 4 novembre, pour sa fête patronale, il y eut également comédie et bal au Grand Théâtre. Enfin, le 19 du même mois, jour de Sainte-Elisabeth, patronne de l'Impératrice, on donna encore la comédie. Si le chroniqueur prend soin de signaler ces fêtes officielles, il est vraisemblable que l'exploitation du théâtre était devenue plus ou moins régulière; elle se soutint l'année suivante, bien qu'en janvier, « les bals, les comédies et les festivités furent interdites pour plusieurs semaines », à cause du deuil public advenu par la mort de la Reine-Mère (1).

En 1721, Meeus renonça à diriger personnellement l'Opéra : le 2 octobre, il loua le Grand Théâtre à Mlle Louise Dimanche, qui avait été danseuse dans la troupe de Grimberghs, en 1715 (2). Mais ce bail fut rompu de commun accord le 22 du même mois, à la demande de la Cour, pour être consenti à Thomas-Louis Bourgeois, maître de musique de Monseigneur le Duc de Bourbon (3). On sait en quelle estime le marquis et surtout la marquise de Prié tenaient la musique de chambre.

Les concerts étaient très fréquents à la Cour, et les Gouverneurs aimaient à y faire entendre non seulement les musiciens habituels de la Chambre et de la Chapelle Royale, mais encore les virtuoses étrangers qu'ils appelaient à Bruxelles. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'un maître

(1) Ordonnance du 29 janvier 1720. (A. V. B. Liasse 621.)

(2) Faber, t. I, p. 100.

(3) N. G. B. Liasse 1, actes des 2 et 22 octobre 1721, minutes du notaire Adan.

de musique apprécié à Paris ait trouvé près d'eux une protection suffisante pour lui faire obtenir la direction du Grand-Théâtre.

Le bail fut passé pour un terme de six mois, à partir du 4 novembre 1721 « pour y jouer des opéras, des comédies tant françoises qu'italiennes, et y donner le bal ». Il comportait la libre disposition de « toutes les dépendences et ustenciles, comme aussy l'usage du magasin d'habits », y compris ceux que Meeus attendait d'Angleterre. Le loyer était fixé à quatre pistoles par représentation, à raison de trois spectacles au moins par semaine et de deux bals; le paiement devait se faire « chacque jour contracté soit qu'il joue ou qu'il ne joue pas ». Meeus se réserve la libre disposition d'une loge pour lui et sa famille et d'une autre au troisième rang pour ses gens; il aura de plus le privilège de l'exploitation de la « boutique des liqueurs » et le libre accès du théâtre en tout temps et à toute heure. A sa sortie, le preneur devait faire abandon sans indemnités de toutes les améliorations qu'il pourrait apporter aux habits ou aux décors ainsi que « des partisions de toute la nouvelle musique qu'il mettera au théâtre, pour augmentation de la bibliothèque du Sieur Meeus ».

Le nouveau directeur reprit les traditions de ses prédécesseurs et, aux jours consacrés, les représentations de gala apportent le témoignage de l'activité du Grand-Théâtre. Au début de novembre 1721, spectacle de comédie; le 19, « l'Académie Roïale de Musique représenta pour la première fois au Grand-Théâtre avec beaucoup d'applaudissement, l'opéra de *Roland* » (1).

Quelques jours plus tard, c'est la création de *Callirhoë*, opéra de Roy, musique de Destouches, qui avait eu à Paris quelque succès en 1712 et 1713 (2).

Nous ignorons si Thomas-Louis Bourgeois renouvela, en avril 1722, le bail qui lui conférait l'exploitation du théâtre; le directeur en titre changeait alors à tout moment et il est vraisemblable que Meeus, dont les affaires commençaient à aller mal, dût reprendre plus d'une fois, en cours de saison, l'entreprise qu'il avait concédée à quelque entrepreneur de passage.

En décembre 1721 commencèrent les difficultés soulevées par les Syndics de la Corporation de Saint-Job. Les privilèges de celle-ci donnaient

(1) *Relations Véritables*, 21 novembre 1721. *Roland*, opéra en 5 actes, de Quinault et Lulli, fut créé en 1685.

(2) Bourgeois devait avoir une troupe assez complète; son corps de ballet comportait un maître de ballet, Reymont, et cinq premiers danseurs, appartenant comme maîtres de danse à la Corporation de Saint-Job. (A. G. R Tribunal aulique, dossier 843) C'est aussi sous la direction Bourgeois qu'il faut placer les débuts à Bruxelles de la jeune Anne Cupis de Camargo, la future étoile, qui débuta ainsi dans sa ville natale. (« Spectacles de Paris pour l'année 1771 », cité dans CAMPARDON, *L'Académie Royale de Musique au XVIII^e s.*, t. I, p. 84)

la prérogative à ses membres d'exercer seuls à Bruxelles le métier de joueurs d'instruments. Les syndics émirent la prétention d'obliger la direction du Grand Théâtre à choisir uniquement au sein de la Corporation les musiciens de l'orchestre. Ils signalèrent entre autres que les nommés Vitzy Dominae, Camargo le jeune et Potter n'avaient pas le droit d'en faire partie. Le Magistrat de la Ville, dans sa délibération du 11 novembre 1723, donna raison à la Corporation, mais le Conseil Souverain de Brabant ne fut pas de cet avis et il écarta définitivement du privilège l'opéra, la comédie et les bals publics (1).

Le répertoire des saisons 1722-1723 et 1723-1724 ne présente rien de remarquable. Le 4 novembe 1722, pour la fête de Saint-Charles Borromée, on ne donna qu'une tragédie, « suivie d'une idylle composée et mise en musique par le S^r^ Romagnesi » Au mois de février suivant, à l'occasion de la visite de l'Infant de Portugal, nouvelle représentation de tragédie, suivie d'une autre « idylle » du même compositeur. Antoine Romagnesi, qui eut ainsi deux fois les honneurs de la scène, est un musicien namurois de médiocre valeur.

En décembre, c'est *Ajax*, opéra de Ménesson, musique de Bertin, « qui réussit à la satisfaction de tout le monde, tant par la magnificence des habits que par les ballets et la symphonie » (2).

L'année suivante, la direction du Grand Théâtre fut concédée par Meeus à une demoiselle Dujardin. Elle venait de Hollande, où elle avait exploité, en 1722 et 1723, l'Opéra de La Haye (3). Son succès paraît avoir été médiocre, et la malchance la poursuivit à Bruxelles, où elle ne resta d'abord qu'un an : ses créanciers hollandais et belges allèrent jusqu'à faire arrêter son cautionnaire, nommé Des Fontaines, et à le faire incarcérer à la prison du Treurenberg; le plus acharné fut Francisque, le célèbre acteur forain, qui avait commencé ses tournées dans les Pays-Bas et que nous retrouverons bientôt à Bruxelles.

M^lle^ Dujardin fit pourtant ce qu'elle put pour monter au théâtre de Bruxelles des représentations brillantes; elle donna, en novembre, la reprise de *Roland* et, en janvier 1725, celle d'*Alceste*. Elle clôtura sa saison, à la fin de février, par un gala auquel assistèrent Leurs Excellences le comte et

(1) Voir le détail de cette discussion dans FABER, t. I, pp. 101 et ss.; t. IV, pp. 14 à 19. L'opposition des syndics de la Corporation de Saint-Job contre les musiciens du Grand Théâtre remontait en fait aux débuts de celui-ci. Les chefs et membres de la Confrérie avaient fait défense dès 1701 aux musiciens Rodenburg et Volders de jouer à l'Opéra avec des personnes étrangères « et nommément avec un certain N. Vanden Houte », conformément au privilège de la Confrérie. (Cft N. G. B. Liasse 967, acte du 24 mai 1701, not. D.-A. Vander Borcht.)

(2) *Relations Véritables*, 10 décembre 1723.

(3) Elle avait aussi joué à Anvers en 1722. Cft FABER, t. I, p. 122.

la comtesse de Daun, qui remplissaient, par intérim, les fonctions de Gouverneurs Généraux en attendant l'arrivée de l'Archiduchesse Marie-Elisabeth.

Jean-Baptiste Meeus se retrouva donc dans l'obligation de reprendre son théâtre, M^lle^ Dujardin allant tenter fortune à Anvers (1). La crainte vint alors à Meeus que l'octroi exclusif accordé en 1705 à Bombarda pour trente années n'eût plus force de loi sous un autre régime; il en sollicita le renouvellement pour dix ans, ce qui lui fut accordé par décret du 20 mars 1725 (2). Meeus avait fait valoir, pour l'obtenir, de multiples arguments, notamment ses grandes dépenses pour l'entretien et la transformation du bâtiment et ses efforts pour doter Bruxelles d'un spectacle digne d'une ville de Cour. Dans sa requête, il laisse paraître son désappointement de n'avoir, pour tous ses efforts, retiré que « disgraces et chagrins, par les intrigues et artifices des comédiens passagers et autres gens de théâtre qui annuellement viennent solliciter le dit privilège, la pluspart sans un sol d'argent, même chargés de dettes ailleurs, sans autre vue que de venir faire leurs bourses en un hiver et s'en aller après, bien souvent sans remerciement, et ce au dépend du remontrant, en abandonnant son théâtre, tous les habits, musiques et autres ustensilles nécessaires qu'ils y trouvent et qu'on leur donne à la main, dont ils se rendent les maîtres et s'en servent comme s'ils étoient donnés au pillage, à la destruction irréparable dudit théâtre et de ses magazins qui ont coûté tant d'argent, des soins et des peines à rassembler, tellement qu'en cas de continuation de deux années à devoir ainsy abandoner le théâtre et ses dépendances à ces sortes d'avanturiers passagers, on pourra compter les riches habits réduits en chifons et le théâtre abîmé à ne pouvoir remettre en longtemps ». Cependant il sollicite, sous le couvert de l'octroi, de pouvoir tenter un nouvel effort, afin de rentrer dans une partie de ses débours. Il se chargera en personne d'organiser de brillants spectacles d'opéra et de comédie, pour le plus grand plaisir de la Cour et du public, non seulement au Grand Théâtre, mais encore sur les scènes secondaires du Gracht et du Coffy. Le Gouverneur Général fit droit à cette demande, à charge pour Meeus de payer au Trésor une redevance annuelle de cinquante livres, du prix de quarante gros, monnaie de Flandres.

Comme il en avait exprimé l'intention, Meeus fit un effort; à la Monnaie, qui avait chômé pendant toute l'année 1725, il reprit les

(1) Cft FABER, t. IV, p, 234.

(2) Le texte, dont il existe des copies dans plusieurs fonds d'archives (Chambre des Comptes, Papiers d'Etat et de l'Audience, Conseil Privé), a été publié *in extenso* par VANDERSTRAETEN, t. II, p. 198, et par FABER, t. IV, p. 19

représentations et monta en novembre le *Bourgeois Gentilhomme*, avec la cérémonie turque, mais il ne semble pas avoir donné d'opéra au cours de cette saison.

En 1726 revint à Bruxelles Marie-Anne Dujardin, qui avait sans doute fait à Anvers de meilleures affaires. Meeus, en considération de leurs anciennes relations et « par bonne amitié » lui reloua le théâtre pour une saison commençant le 18 avril et se terminant au grand carnaval 1727. Cette fois, Meeus s'entoura de toutes les précautions possibles : le paiement du loyer de sept cent cinquante pistoles devait se faire en dix paiements mensuels; le propriétaire se réservait l'entrée libre pour lui et sa famille et l'usage de deux loges et de la « lorgnette » ou petite loge attenante; les abonnements de la noblesse, spécialement celui du Prince de Tour et Tassis, devaient lui être remis en garantie du loyer, avec le produit des « tables de jeu » et du bal (1).

C'est la première fois que nous rencontrons une mention se rapportant aux jeux, que les directeurs de théâtre allaient exploiter désormais, afin d'augmenter par là les ressources de leur entreprise. Nous verrons quelle extension le pharaon prit plus tard et quelle réglementation lui fut imposée.

Ce fut dans ces conditions que s'ouvrit, sous la direction de M^lle^ Dujardin, la saison 1726-1727, qui fut une des plus brillantes de cette époque. Le bail imposait en effet à la locataire l'obligation de « donner le meilleur spectacle qu'elle pourra, digne autant qu'il se pourra faire d'une ville de Cour comme la nôtre ». Elle tint à honneur de remplir ses engagements et de ne « rien épargner pour le contentement de la noblesse ». Le répertoire fut entièrement transformé et les nouveautés se succédèrent, alternant avec de brillantes reprises. Jamais les *Relations Véritables* n'ont été aussi prodigues de détails et aussi précises dans leurs indications : aussi nous permettent-elles de suivre ces représentations, auxquelles le public bruxellois et la Cour se montrèrent très empressés.

Le 12 mai, Son Altesse Sérénissime daigne se rendre au Grand Théâtre où on donne, « à sa parfaite satisfaction », *Thétis et Pélée,* tragédie-opéra de Fontenelle, musique de Colasse, dont la création remontait à 1689, mais qui, pour Bruxelles, était encore inédite. Le 11 août — et nous ignorons l'activité du théâtre pendant cet intervalle de trois mois — c'est *Iphigénie*, l'opéra de Duché, dont la musique, commencée par Desmaret, ne fut achevée que huit ans plus tard par Danchet et Campra (1704) et dont l'Opéra de Paris avait fait une reprise à succès

(1) A. G. R. Greffes scabinaux de Bruxelles, liasse 9473.

en 1719. Puis, le 2 septembre, *Pirithoüs,* paroles de La Serre, musique de Mouret, joué d'original en 1723 et très applaudi; le 14 septembre, *Médée et Jason,* de l'abbé Pellegrin, musique de Salomon, qui datait de 1713 et que Paris s'apprêtait également à reprendre quelques mois plus tard; le 2 octobre, pour la fête de Sa Majesté, le *Jugement de Paris*, pastorale héroïque en trois actes, créée en 1718, paroles de M^lle^ Barbier, attribuées par les indiscrétions de coulisses à l'abbé Pellegrin, musique de Bertin; quelques jours plus tard, le 9 du même mois, reprise de *Roland* (1) et le 25, celle d'*Ajax,* créés tous deux en 1723: enfin en novembre, le 4, pour la fête de Saint-Charles, c'est l'*Europe galante*, le célèbre opéra-ballet de Campra dont le succès, commencé en 1697, n'était pas encore épuisé; le 10, *Armide*, et le 19, *Télégone*, tragédie-opéra de l'abbé Pellegrin, musique de La Coste, médiocrement accueillie à Paris en 1725 et qui semble avoir eu meilleur sort à Bruxelles, puisque la Gouvernante Générale en demanda une seconde représentation le 24 novembre (2).

Enfin, les derniers mois de la direction de M^lle^ Dujardin furent marqués par plusieurs spectacles également bien reçus : en janvier, la création de *Philomèle*, opéra de Roy, musique de La Coste, et la reprise d'*Alceste;* en février, la continuation des représentations de cette dernière pièce, puis le *Festin de Pierre*, probablement dans la version en vers de Thomas Corneille, la seule qui se soit longtemps maintenue au théâtre; et, pour clôturer, le 28 février, un dernier opéra, malheureusement non désigné.

La troupe dont M^lle^ Dujardin disposait pour ses représentations, auxquelles le comte de Daun, puis l'Archiduchesse-Gouvernante avec toute la Cour se montrèrent assidus, nous est connue par une réimpression bruxelloise du livret de *Pirithoüs*, dont Faber a donné la distribution (3). Les artistes principaux étaient : MM. Beaufort, Pirithoüs; Museur, Eurite; Crété, Thésée (cet acteur avait déjà joué à Bruxelles en 1715); M^lles^ Rousseau, Hipodamie, et Dujardin, Hermilis qui continuait ainsi la tradition des bons chefs de troupe, en étant à la fois directrice et interprète.

Par les autres artistes, tenant les rôles secondaires, par le nombre de ceux des chœurs et de la danse, on peut juger que l'ensemble était très à même de représenter les œuvres du grand répertoire lyrique. Tout concourt

(1) C'est le premier spectacle auquel assista S. A. S. l'Archiduchesse Marie-Elisabeth d'Autriche, la nouvelle Gouvernante des Pays-Bas, qui avait fait, le jour même, son entrée solennelle à Bruxelles.

(2) En 1726, à une date imprécise, on joua encore *Marthésie, première reine des Amazones,* tragédie lyrique de Lamotte, musique de Destouches (Fontainebleau, 1699) dont le livret fut réimprimé pour Bruxelles; puis encore les *Amours de Vénus,* ballet qui paraît avoir été composé spécialement pour l'Opéra de Bruxelles. (Cft FABER, t. I, p. 104.)

(3) Cft FABER, t. I, p. 103

d'ailleurs à prouver que cette saison d'opéra, brillante quant au répertoire, fut aussi fructueuse quant aux recettes, et que M^lle^ Dujardin, loin de faire faillite au cours de cette direction, comme le suppose Faber, a pu, au contraire, en retirer un large profit (1).

Elle avait donné ainsi l'exemple et montré ce qu'on pouvait faire au Grand Théâtre de Bruxelles avec une bonne troupe et un heureux choix de pièces. La nouvelle Gouvernante Générale des Pays-Bas, S. A. S. l'Archiduchesse Marie-Elisabeth prouva son désir de mettre les spectacles de Bruxelles sur un pied vraiment royal. Il est certain qu'elle ne fut pas étrangère à la venue en nos provinces de la troupe de Peruzzi, qui inaugura en 1727 les « saisons d'opéra italien », dont Bruxelles avait perdu le souvenir depuis le temps lointain de l'Opéra du Quai au Foin.

C'est le 9 janvier 1727, — avant que fut achevée la saison théâtrale — que Meeus signa avec Antoine-Marie Peruzzi un bail d'un an, à commencer « au lendemain des Pâques prochaines et à finir au Grand Carnaval suivant » pour représenter au Grand Théâtre des opéras italiens, des comédies et donner des bals publics. Cette location consentie pour un loyer annuel de sept cents pistoles, payables « par quartales », laissait à l'impresario le profit des tables du jeu, « s'il est toléré », et il le fut, car Peruzzi et sa femme étaient honorés d'une bienveillance particulière de la part de S. A. S. l'Archiduchesse-Gouvernante. Meeus se réserva seulement l'usage d'une loge et de la « lorgnette » attenante, pour lui et sa famille, ainsi que le bénéfice de la « boutique aux liqueurs et des rafraîchissements à débiter au théâtre » (2). Le même jour, Peruzzi ayant déclaré que son intention était de faire peindre de nouveaux décors « par certain fameux peintre Nasaly » afin de donner toute satisfaction à la Cour et à la noblesse, Meeus s'engagea à lui faire « par forme de présent, une diminution de 100 pistoles sur le dernier payement de son bail » (3).

Antoine-Marie Peruzzi, Vénitien de naissance, était le mari de la prima-donna bolonaise Anna-Maria Peruzzi : la troupe venait de Prague, où elle avait joué durant l'année 1725, et sans doute l'Archiduchesse, éprise de théâtre, l'avait-elle attirée à Bruxelles par la promesse d'avantages

(1) Ses rapports avec J.-B. Meeus se terminèrent fort mal. Le 8 octobre 1726, Meeus lui intenta un procès devant le Conseil de Brabant et l'Archiduchesse-Gouvernante s'en réserva la connaissance. (A. G. R. Correspondance du C. de B., A. 140, folio 142.) Le 3 janvier suivant, la directrice du Grand Théâtre fut également actionnée par-devant les Echevins de la Ville par une demoiselle La Cost, pour location de vêtements de comédiens. (A. G. R. Conseil de Brabant, liasse 3161, 9 janvier 1727.) Notons que le 28 octobre 1726, Marie Dujardin avait épousé le compositeur Joseph-Hector Fiocco. (Registres de Sainte-Gudule.)

(2) N. G. B. Registre 795, acte du 9 janvier 1727, minutes du notaire H. Verhulst.

(3) Ibidem, acte suivant.

appréciables. Peruzzi, en effet, dépendait directement de la Cour, et il le fit bien voir au Magistrat de la Ville, quand celui-ci prétendit juger un procès intenté à l'impresario par son domestique. Aussitôt, Peruzzi réclama la juridiction du Grand Maréchalat de la Cour, qui avait seul à connaître d'une affaire intéressant un « domestique de Son Altesse Sérénissime ». La direction Peruzzi fut d'ailleurs très turbulente : des conflits ne cessèrent de s'élever entre le chef de la troupe et ses acteurs et, d'autre part, entre ce même directeur et les fournisseurs du théâtre. Aussi, un mois après l'ouverture de la saison italienne — le 16 mai exactement — l'Archiduchesse signa-t-elle un décret qui désignait le conseiller Jean Fariseau, du Conseil de Brabant, pour juger sommairement tous ces différends; Fariseau, surchargé de besogne, fut remplacé après quelque temps par Henri-Guillaume de Wynants (1). En dépit de ces difficultés de politique intérieure, Peruzzi organisa une saison brillante. Les opéras représentés et la troupe dont il disposait nous sont connus par des livrets imprimés à cette occasion. La plus grande partie du public, en effet, ne connaissant pas la langue italienne, Peruzzi eut soin de faire imprimer des libretti où figurait le texte en deux langues et souvent aussi la distribution. Un recueil factice de ces livrets d'opéra figura dans la bibliothèque de M. de Soleinne (2). La bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles en possède également une collection réunie par Alfred Wotquenne. Comme cette habitude de publier ainsi les livrets fut conservée par le successeur de Peruzzi, nous analyserons ce répertoire après avoir esquissé l'histoire des deux directions italiennes qui se succédèrent de 1727 à 1730.

Peruzzi n'avait pas achevé son année de bail qu'il était criblé de dettes, malgré la protection de l'Archiduchesse et le succès de ses représentations. Il dut engager au lombard ses effets et ceux de sa femme, puis il emprunta, pour les dégager, une cinquantaine de pistoles au comte de Sugana, qui obtint contre lui une sentence en bonne forme, le 17 décembre 1727. Le 7 février suivant il prit un arrangement avec son créancier, mais il ne put y faire honneur et quitta Bruxelles quelques jours après, laissant ses hardes en gage entre les mains du Comte, qui les vendit au mois de juin à Gabriel Constantini, l'Arlequin de la troupe qui succéda à celle de Peruzzi (3).

Celui-ci, après son départ, avait été remplacé par Joachimo Landi, qui était à Bruxelles au moins depuis le début du mois de janvier 1728 :

(1) A. G. R. Conseil Privé, carton 1090. Cft Faber, loc. cit , t. IV, pp. 22 et 23 Voir aussi A. V. B. Liasse 621 et A. G. R. Correspondance du Conseil de Brabant, t. A, 141, 16 mai 1727.

(2) P. Lacroix, *Catalogue de la Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, t. IV, n° 4781.— *Pastorale, drammi per musica et intermezzi commici representati in Brusella*, 2 vol. in-4°.

(3) N. G. B. Liasse 3390, actes des 9 juin et 26 juillet 1728, minutes du notaire J.-H. Rasch.

dès qu'il se fut assuré de la possibilité de remplacer Peruzzi, il demanda un passeport pour aller à Milan afin d'y réunir une troupe (1). En même temps il donnait procuration à un de ses compatriotes, François-Xavier de Corradini, garde des Dames de S. A. S. l'Archiduchesse, pour signer en son nom le bail du Grand Théâtre (2). Cet acte fut passé entre Meeus et Corradini le 9 mars, avec les mêmes clauses que le bail concédé à Peruzzi l'année précédente. La convention prenait cours le 28 mars pour finir au carnaval 1729, et stipulait un loyer de six cents pistoles dont Meeus pouvait s'assurer le paiement anticipatif en prélevant une guinée par table de jeu, quand on jouait au pharaon, soit à la comédie, soit aux bals publics (3).

Landi fit des frais pour remettre le théâtre en brillant état : ses associés — et notamment les demoiselles Stordeur — avancèrent des sommes importantes, que Landi plus tard ne put rendre, si bien que l'association finit par un procès (4). Au début, les choses marchèrent fort bien : Corradini, en l'absence de Landi, avait formé une troupe avec plusieurs sujets de celle de Peruzzi, restés à Bruxelles.

Il avait engagé, pour jouer les comédies italiennes, Gabriel Constantini, qui appartenait à une famille de bateleurs réputés, bien connus à Paris aux théâtres de la Foire. Le « Signor Gabrielle » jouait les Arlequins et se distingua si bien que le public bruxellois lui fit fête. Mais il ne s'entendit pas avec Corradini, d'où procès et comparution devant le conseiller Henry de Wynants dans le courant de juin 1728 (5). Pour le remplacer comme metteur en scène, Landi avait désigné à ses associés, avant de partir pour l'Italie, un compatriote qui avait toute sa confiance, Gio-Sebastiano Brillandi. C'est lui qui signa les dédicaces des livrets franco-italiens imprimés pour les représentations d'opéra de la saison 1728-1729 : *Ernelinda, Archelao, Griselda, Lucio Papirio, Farnace, Temistocle, Alessandro Severo, Armida abbandonata* et *Attalo*. Landi revint d'Italie au mois d'août, ramenant quelques sujets d'élite, entre autres le célèbre Pasi, et deux comédiens qui s'étaient spécialisés dans l'interprétation des « intermèdes » comiques accompagnant

(1) A. G. R. Papiers d'Etat et de l'Audience, R. 1034 (passeports pour les personnes, 1728-1742, au 28 janvier 1728.)

(2) En fait Landi était associé avec Corradini pour un sixième, les deux frères Castel San Pietro pour deux sixièmes, les demoiselles Stordeur pour une autre part, gardant lui-même le reste et la direction effective de l'entreprise. (Cft N. G. B., reg. 3392, acte du 8 août 1730, minutes du notaire J.-H. Rasch.)

(3) N. G. B. Reg. 796, acte du 9 mars 1728, minutes du notaire H. Verhulst.

(4) VANDERSTRAETEN, loc. cit., t. II, p. 214.

(5) Cft FABER, t. I, p. 106. Voir aussi N. G. B. Reg. 796, acte du 22 juin 1728, minutes du notaire H. Verhulst.

à l'affiche les « opera seria » : Rosa Ungarelli et Antonio Maria Ristorini, auxquels les *Relations Véritables* consacrèrent exceptionnellement une mention flatteuse (1).

La troupe était au complet, et Landi se mit aussitôt à l'ouvrage pour présenter à l'Archiduchesse Marie-Elisabeth les beaux spectacles qu'il lui avait promis : le 29 août ce fut *Griselda*, donné à l'occasion de l'anniversaire de S. M. l'Impératrice.

Gabriel Constantini et la troupe qu'il avait recrutée se séparèrent de Landi au mois d'octobre : leurs passeports furent délivrés le 7, et le lendemain Constantini, avant de partir pour l'Allemagne, remit une procuration à Antonio Madovis, un des chanteurs de Landi, pour liquider les comptes qu'il laissait impayés à Bruxelles et pour se rendre ensuite en Italie et en ramener les sujets dont Constantini avait besoin pour compléter sa propre troupe (2). Cette première saison ayant été brillante, Landi renouvela, le 8 avril 1729, le bail qu'il avait signé avec Meeus. En reconnaissance du renouvellement de ce contrat, Landi s'engagea « de fournir et livrer par forme de présent au S[r] Meeus, pendant ce mois d'avril, une pièce de bon vin de Bourgogne et une pièce de bon vin de Champagne (3) ».

La renommée de la troupe italienne de Bruxelles s'étendit au loin, si bien que le Prince de Carignan, qui régentait alors les destinées de l'Académie Royale de Musique de Paris, invita Landi à venir y donner des représentations, ce que l'impresario fit avec empressement et surtout avec profit (4).

Revenu à Bruxelles, il y acheva sa saison de moins brillante façon, soit que la chance l'eût abandonné, soit que le public se fût enfin lassé, après trois ans, d'entendre chanter toujours dans une langue étrangère. Pourtant, la protection de la Gouvernante ne s'était pas détournée de lui : il avait été nommé vice-maître de la musique de la Chapelle de la Cour, mais il dut renoncer à poursuivre son entreprise théâtrale (5). Ses dettes, arrêtées à la somme de trois mille quatre cent nonante-sept florins douze sols, furent payées avec ses gages de vice-maître, dont il fit abandon à ses créanciers, tandis que lui-même, ayant toujours manifesté un goût particulier pour l'état ecclésiastique, obtenait de sa protectrice une pension de deux cent cinquante florins, pour l'aider à vivre

(1) *Relations Véritables*, 20 août 1728.

(2) N. G. B. Reg. 796, acte du 8 octobre 1728, minutes du notaire H. Verhulst.

(3) Cft FABER, t. I, p. 107.

(4) *Mercure de France* (juin 1729). Le passage est cité dans FABER et dans VANDERSTRAETEN, t. II, p. 219. Cft H. LIEBRECHT, L'Opéra Italien à Bruxelles de 1650 à 1750. (*Revue Musicale*, janvier 1923.)

(5) A. V. B. Liasse 621. Cft une lettre de l'Archiduchesse défendant au Magistrat de poursuivre l'exécution d'une sentence obtenue par deux bourgeois de Bruxelles contre Landi.

sous l'habit monacal (1). Ainsi s'achevèrent les trois « saisons italiennes » au cours desquelles la noblesse et la ville avaient pu applaudir un répertoire absolument nouveau.

Le premier opéra dont nous possédons le livret fut représenté, par les soins de Peruzzi, au mois de mai 1727 : c'est un *Orlando furioso* en trois actes, dont les auteurs ne peuvent être autrement déterminés. Au mois de juin parut l'*Amor indovino* « pastorale per musica », en trois actes, dont la musique est d'Antonio Cortona (2) et « qui réussit parfaitement bien », s'il faut en croire les *Relations Véritables*. Les deux premières pièces alternèrent sur l'affiche, sans doute jusqu'en août : le 28 de ce mois, Peruzzi donna la première de la *Constanza combattuta in amore,* trois actes de Giovanni Porta (3), qui fut encore joué en septembre. Le 1er octobre, « in occasione della nascite de S. M. I. et C. », on monta l'*Arsace,* « drama per musica », dont Peruzzi, dans sa dédicace du livret à S. A. S. Marie-Elisabeth-Lucie, attribue la musique au compositeur Domenico Sarro (4). *Faramondo* fut mis à l'affiche le 4 novembre : le livret de cet opéra est d'Apostolo Zeno, mais il a subi d'importants changements, et la partition de Carlo-Francesco Polaroli (5). La distribution accompagne la liste des personnages et permet de connaître la troupe de Peruzzi : Gustavo, Giuseppe Rossi (de Mantoue); Clotilde, Girolama Valsechi (de Venise); Sveno, Cristina Groneman; Adolfo, Antonio Gasperi; Teobaldo, Andrea Galletti (de Cortone); Childérico, Antonia Cornelli; Faramondo, Anna Dotti (de Bologne) (6).

La dernière œuvre, mise à la scène sur le Grand Théâtre de Bruxelles par Peruzzi, fut jouée au carnaval 1728 : c'est *Alba Cornelia*, opéra en trois actes dont la musique est de Francesco-Bartolomeo Conti,

(1) Cft VANDERSTRAETEN, loc. cit., t. II, p 213 et FABER, t. IV, p. 23.

(2) Créé à Venise, 1726.

(3) Né à Venise, 1690, mort à Munich, 1755, maître de chapelle de la Cour de Bavière à partir de 1738.

(4) Domenico Sarro, compositeur napolitain, né en 1678 et qui fut maître de chapelle de la Cour de Naples. *Arsace* fut créé à Naples en 1718. Le sujet d'*Arsace* avait déjà été traité en 1698 par Antonio Draghi. Un « opera pasticcio », portant le même titre, avait été joué à Londres en 1721 et avait eu huit représentations. (Voir BURNEY, *General History of Music,* t. IV.) Il existe aussi un *Arsace* d'Orlandini.

(5) Cft WOTQUENNE, *Libretti,* p 68 et EITNER, *Quellenlexicon,* t. VIII, p. 10.

(6) Dans *Arsace,* Anna Dotti, jouait la reine Statira; Giuseppe Galetti, Arsace; Girolama Valsechi, la princesse Rosmiri; Antonio Gasperi, le prince Mitrane; Antonia Cornelli, Megabise, en travesti, et Giuseppe Rossi, le conseiller Artobano. On est surpris de ne pas rencontrer dans ces deux interprétations le nom de Maria Peruzzi. Par contre celui d'Anna Dotti mérite de retenir l'attention : de 1724 à 1727 elle avait fait partie de la troupe italienne de Londres, dirigée par Hændel; avec Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni, elle créa *Admetes* (31 janvier 1727) et son nom figure dans la distribution de l'*Astyanax*, de Bononcini.

sur un livret de Silvio Stampiglia et qui avait été créé à Milan, en 1714, au Teatro Regio Nuovo.

Comme nous l'avons dit, c'est avec une troupe formée en partie de celle de Peruzzi, que les associés de Landi ouvrirent la nouvelle saison au printemps de 1728; nous retrouvons les mêmes interprètes dans la distribution d'*Ernelinda* (1). Seul le nom de Gio-Sebastiano Brillandi a remplacé celui d'Antonio Peruzzi au bas de la traditionnelle et flatteuse dédicace à la Gouvernante (2). Puis en juin et juillet les mêmes artistes donnèrent *Archelao* (3), dont le succès fut aussi vif que l'avait été celui des pièces précédentes, toujours au témoignage du gazetier de l'époque dont la constante satisfaction est pourtant sujette à caution.

Sur ces entrefaites, Landi revint d'Italie ramenant la nouvelle troupe, qui fit ses débuts le 29 août 1728 dans *Griselda,* « dramma per musica » en trois actes d'Apostolo Zeno (4). Le spectacle était donné en grand gala, « pour solemniser la naissance de S. M. l'Impératrice régnante »: il était complété par un de ces intermèdes comiques musicaux, si à la mode en ce temps-là, *Vespeta e Pimpinone*, qui eut pour interprètes les deux célèbres « bouffons » dont on disait merveille, Signora Rosa Ungharelli, de Bologne, et Signor Antonio-Maria Ristorini, de Florence, virtuose du Sérénissime Prince de Darmstadt. Les deux artistes jouèrent, le 1er octobre, un autre « intermède » très connu, *Don Micco e Lesbina.*

Ainsi que chaque année, le 4 novembre, on célébra par une représentation de gala, à laquelle assista l'Archiduchesse avec toute sa Cour, la fête de Saint-Charles, patron de S. M. l'Empereur : *Lucio Papirio,* opéra nouveau (5), eut les honneurs de l'affiche, et la mise en scène en fut luxueuse. On y vit le fameux Antonio Pasi, de Bologne, jouer Quintus Fabius « et entrer en scène sur un char de triomphe traîné par quatre chevaux, précédé de toute la cavalerie et de l'infanterie de son armée ». Le rôle de Lucius Papirius Cursor était joué par Giuseppe Galleti et celui de Claudius Papirius, en travesti, par Giustina Heberard, chanteuse vénitienne fort appréciée, virtuose de la musique de la chambre de la Sérénissime Grande-

(1) Probablement l'opéra de Leonardo Vinci, créé à Naples en 1726. C'était un « opera semiseria ». Un « opera pasticcio » portant le même titre fut joué á Londres en 1713. (Burney, op. cit., IV, p. 238).

(2) Voici l'interprétation de la pièce : Ricimero, Sgr Giuseppe Galletti; Vitige, Cav. Antonio Gaspari; Ernelinda, Sgra Anna Dotti; Edinge, Sgra Girolama Valsechi Madovis; Rodoaldo, Sgr Giuseppe Rossi.

(3) *Archelao, re di Cappadocia,* opéra en trois actes de F-B. Conti, livret de Pietro Pariati, 1722.

(4) Le livret de Zeno a servi à plusieurs musiciens : Pietro Torri (1713), Alessandro Scarlatti (Rome, 1721), Bononcini (Londres, 1722), Nicolo Porpora (1724), Francesco-Bartolomeo Conti (1725). Il est assez probable que c'est la partition de Conti qui fut jouée à Bruxelles.

(5) *Lucio Papirio Dittatore,* opéra en trois actes, paroles d'Apostolo Zeno, musique d'Antonio Caldara, créé en 1719. (Partition à Vienne, Ms 18243-44).

Duchesse de Toscane. L'intermède qui accompagnait *Lucio Papirio*, était *Serpilla e Baiocco o vero il Marito Giocatore e la Moglie Bacchettona*, joué par les deux joyeux acteurs qui avaient dans la troupe la spécialité de ce genre de pièces, lequel demandait infiniment de fantaisie (1).

Ce spectacle combiné fut accueilli avec empressement et occupa tout le mois de novembre. Le 13 décembre, nouvel intermède comique musical, *Il Malato Immaginario*, de F.-B. Conti, où Rosa Ungharelli tenait le rôle d'Errighetta et Ristorini celui de Don Chilone. Quelques jours après, l'opéra de *Mérope* (2) parut sur la scène du Grand Théâtre avec le même intermède que celui de *Lucio Papirio*. Le succès de *Mérope* fut très vif, à telle enseigne que la pièce fut jouée plusieurs fois durant le mois de janvier 1729. Pour le carnaval, époque à laquelle la Cour et la noblesse recherchaient le plaisir du théâtre, Landi monta un opéra : *Farnace* (3), qui est sans doute l'œuvre de Leonardo Vinci, créée en 1720 et dont les rôles principaux furent tenus comme d'habitude par Pasi (Farnace) et Anna Dotti (Bérénice), tandis que l'intermède de *La Trufaldina* égayait les entr'actes de cet « opera seria ».

Le répertoire que nous venons d'analyser occupa les premiers mois de l'année 1729, jusqu'au moment où la troupe, dans le courant de juin, se rendit à Paris pour y donner, comme nous l'avons dit, une série de représentations très brillantes des opéras italiens joués à Bruxelles. Ce furent les « intermèdes musicaux » qui furent le mieux accueillis ; ils constituaient une nouveauté et eurent chacun quatre représentations. Rosa Ungharelli et Ristorini plurent surtout dans *Serpilla e Baiocco* et dans *Don Micco e Lesbina*. On joignit à la première de ces deux pièces des chœurs italiens tirés des opéras de Campra et de Batistin (4), et les plus célèbres danseurs et danseuses du temps, — Laval, Malter, Dumoulin, M^lles^ Sallé, Camargo et Mariette — parurent dans des danses introduites au dénouement. « L'exécution vive et précise des Italiens fut généralement admirée » conclut le *Mercure de France*.

Plusieurs sujets, entre autres Antonio Pasi, abandonnèrent alors

(1) Pour l'histoire musicale de *Serpilla et Baiocco*, intermède célèbre du XVIII^e^ siècle, voir A. Wotquenne, *Catalogue du Conservatoire*, t. I, p. 458 ; Sonneck, « Il Giocatore » (*Musical Antiquary*, 1913). On a longtemps hésité sur le nom du musicien auquel il faut attribuer la musique de *Serpilla et Baiocco* ; il semble certain qu'elle est due à Orlandini, qui est nommé sur une partition de Vienne (*Bibl. Palatine*, Ms. 17740), et sur une autre, à Rostock.

(2) On suppose que cette œuvre a été composée par Pietro Torri sur un poème de Zeno. La Bibliothèque Royale de Bruxelles possède un exemplaire du livret de *Mérope*, qui manque à la collection du Conservatoire.

(3) Le fond du sujet de cette pièce est pris au *Farnace* de Lucchini. En 1723, Bononcini donna à Londres un opéra sur le même sujet.

(4) Dumas et M^lle^ Roze y chantaient les soli.

l'impresario, qui ramena sa troupe à Bruxelles au mois de juillet (1). Le 28 août, il monte une œuvre encore inconnue ici : *Temistocle* (2), dont le rôle principal, celui d'Artaserse, a pour interprète un chanteur nouvellement arrivé d'Italie, Luigi Antinori, de Bologne. Cette œuvre alterne en novembre avec *Alessandro Severo* (3), dont la première eut lieu le 6; pour varier le programme, la troupe française, qui avait joué en juin et qui, peut-être, avait passé avec Landi un contrat semblable à celui que Constantini avait conclu avec Peruzzi, donnait des tragédies du répertoire : en novembre, *Electre*, de Crébillon, et *Fèdre et Hyppolite* de Pradon. Mais la fin du séjour des Italiens à Bruxelles approche et leur répertoire ne comporte plus que deux opéras nouveaux : le 13 décembre, à l'occasion de l'anniversaire de S. A. S. l'Archiduchesse Gouvernante, Landi monte *Armida abbandonata*, qu'on revoit avec les habituels interprètes, ceux de *Temistocle* et d'*Alessandro Severo*, le 8 janvier 1730, pour la fête de Sainte-Gudule, puis le 15 du même mois; enfin, en février, c'est *Attalo*, joué quatre fois pour les spectacles du carnaval (4), entre autres le mardi 20 février, pour la clôture de la saison italienne. La troupe se sépara de Landi, qui retourna en Italie : dix ans après, en 1739, on retrouve pour la dernière fois sa trace à Milan. Sans doute vivait-il alors heureux sous cet habit de moine qu'il avait tant espéré, oublieux du temps où il dirigeait sa « compagnie » de gais comédiens. Et sans doute avait-il aussi perdu le souvenir des dettes qu'il avait laissées derrière lui.

Ainsi Bruxelles aura participé, dans le premier tiers du XVIII[e] siècle, à ce splendide rayonnement de l'opéra italien, qui eut en Allemagne, à Vienne, à Paris et en Angleterre une vogue prolongée et une profonde influence. Il ne faut pas oublier que Bruxelles recevait alors les ordres de Vienne, et que les gouverneurs et les gouvernantes avaient vécu dans la capitale de l'Empire des heures qu'ils regrettaient dans leur exil des Pays-Bas; aussi s'efforçaient-ils de les faire revivre en attirant à Bruxelles les artistes qui avaient enchanté la Cour de Léopold I[er], de Joseph I[er] et de Charles VI.

On sait combien ces trois empereurs avaient pour la musique et surtout pour le théâtre une prédilection marquée : ils étaient eux-mêmes

(1) Une troupe de passage avait remplacé les Italiens durant leur absence; elle donna des tragédies et des comédies, notamment le *Comte d'Essex*, de Thomas Corneille, et *Héraclius*.

(2) Le *Temistocle*, de Zeno, après avoir été mis en musique par Marc' Antonio Ziani (1701), avait été repris avec succès par Nicolo Porpora (Vienne, 1[er] octobre 1718). C'est ce dernier opéra qui fut joué à Bruxelles.

(3) Sans doute l'opéra d'Antonio Lotti, livret de Zeno (Venise, 1717).

(4) Rossi joue Tiridate; Anna Dotti, Arsinoë; Luigi Antinori, Attalo; Margarita Staggi, Nicomède; Giustina Heberard, Laodicea; Alessandro Veroni, Farnace.

quelque peu compositeurs. Peruzzi et Landi avaient donc apporté à Bruxelles le souvenir des grandes représentations dirigées à Vienne par Fux et par Caldara et dans lesquelles brillaient Tartini, Quanz et ce virtuose du théorbe, Francesco Conti, auteur d'opéras qui furent joués pour les hôtes du Palais du Coudenberg après l'avoir été à la Hofburg.

D'autre part, Munich et Dresde voyaient depuis longtemps le théâtre dans le goût italien jouir d'une vogue persistante ; des rapports unissaient ces deux villes à Bruxelles ; enfin celle-ci pouvait suivre de près les représentations de Hændel à Londres, qui remportèrent leur plus grand succès de 1720 à 1728. Quant à Paris, l'opéra y régnait en maître et l'influence artistique et intellectuelle de la France se faisait sentir aux Pays-Bas d'une manière trop profonde pour que notre première scène lyrique échappât à un engouement aussi universel (1).

Le Grand Théâtre, après cet intermède italien, retourna à ses habituels pensionnaires, les comédiens français. A peine Landi avait-il donné sa représentation d'adieu, que J.-B. Meeus louait la salle à Jean-Richard Durant et à ses compagnons. Le bail fut signé le 10 mars 1730 et consenti au prix de huit cents pistoles et pour une durée d'un an à commencer « depuis les pasques prochaines jusques au premier dimanche de caresme de l'an 1731 ». Le loyer était payable de six semaines en six semaines et les arrhes consistaient en « deux pièces de vin de Bourgogne qui seront délivrées au propriétaire à son appaisement en nature ou en valeur ». Durant gardait option pour un renouvellement du bail en 1731, « parmi une augmentation de deux pièces de vin de Champagne au delà de ce qui est en dessus stipulé ». Le produit des tables de jeux était assigné à Meeus en garantie de la convention ; quant aux autres clauses, elles sont identiques à celles des baux antérieurs consentis par Jean-Baptiste Meeus.

Jean-Richard Durant, dit Le Roux, appartenait à la Comédie-Française, où il avait joué de 1712 à 1715 et où il était rentré en 1724. C'est sans doute pendant une nouvelle absence qu'il vint à Bruxelles, où il resta un an.

La troupe qu'il avait amenée interpréta surtout le grand répertoire tragique et comique : pour cette année, nous relevons dans les *Relations Véritables* des représentations de *Britannicus*, d'*Andromaque*, de *Mithridate*, d'*Athalie*, de *Médée* (la tragédie de Longepierre avait eu un grand succès, à Paris, à la reprise de 1728, avec M^lle^ Balicourt dans le rôle

(1) Sur le rayonnement de l'opéra italien en Europe au XVIII^e^ siècle, voir notamment J. Combarieu, *Histoire de la Musique*, t. II, chap. XXXIV, et la bibliographie à la fin de ce même chapitre.

titulaire), des *Horaces*, de *Polyeucte*, d'*Andronic* (de Campistron) et du *Festin de Pierre*. Parmi les comédies, ce fut le *Nouveau Monde*, cette pièce curieuse attribuée à l'abbé Pellegrin et jouée avec un succès prolongé en 1722; puis *Démocrite* de Regnard, sans compter d'autres spectacles que la gazette ne désigne pas autrement : « S. A. S. se rendit au Grand Théâtre pour voir la Comédie ». Une telle phrase se rencontre souvent.

Le propriétaire du Grand Théâtre, J.-B. Meeus, était à cette époque en butte à des difficultés de tous genres et qui allaient croissant. Depuis 1714, l'ancien jeu de paume du Gracht appartenait, par droit d'achat, à la famille Van Schoonendonck. En 1727, Jacques Van Schoonendonck, ayant appris sans doute que de temps immémorial les « comédiens de campagne » avaient joué dans ce jeu de paume, fit remettre le local en état et, le 5 février 1727, il obtint un octroi qui lui permettait « d'y faire toutes sortes de représentations » (1). C'était porter gravement atteinte à l'octroi exclusif de Meeus, qui protesta aussitôt et la permission, donnée à Van Schoonendonck, fût limitée au carnaval 1727. Aussitôt, ce dernier voulut l'étendre à des représentations d'opéra, ce qui lui fut défendu; Meeus, enfin, fit décréter que le répertoire de cette petite scène serait restreint aux « comédies données par les bourgeois de Bruxelles et aux spectacles donnés par les danseurs de corde et les montreurs de marionnettes » (2).

Mais J.-B. Meeus rencontrait dans ses affaires personnelles de plus graves embarras, qu'il ne parvenait pas à surmonter. Le 28 juillet 1730, ses créanciers obtenaient un jugement, par lequel ses biens étaient saisis et remis entre les mains de deux curateurs, le conseiller au Conseil de Brabant de Hemptinnes et Philippe-Joseph Robyns (3). Les créanciers de Meeus ne tardèrent pas à entrer en conflit avec Durant et il fallut que le Conseil de Brabant intervint pour concilier leurs intérêts (4). Durant semble avoir conservé dans ces conditions la location du Grand Théâtre jusqu'en mai 1731 : un dernier spectacle de comédie est signalé par les *Relations Véritables*, à la date du 27 mai.

Il ne fit pas usage de l'option que lui concédait son bail du 10 mars 1730 et « les commis des créanciers de J.-B. Meeus » louèrent le théâtre, le 30 août 1731, à Joseph Bruseau de la Roche, pour le terme de trois ans, avec faculté de renonciation au bout de la première année et

(1) Faber, t. IV, p. 24.
(2) Faber, t. I, p. 110.
(3) Conseil de Brabant, Sentence du 4 janvier 1731.
(4) A. G. R. Conseil de Brabant, Registres aux Sentences nº 981, folio 93 (30 décembre 1730).

moyennant un loyer annuel de quatre mille florins. Le notaire P. Félix, qui est à Bruxelles l'agent et l'informateur du Prince Régent d'Anhalt, ne manque pas de tenir son maître au courant de ces petits événements mondains : « un entrepreneur françois, homme de bon gout, est icy actuellement occupé à former une trouppe des plus habiles comédiens pour donner des spectacles à la Cour, qui seront des plus magnifiques et dont il se flatte d'acquérir l'applaudissement tant de la Cour que du publicq. Il se fait état d'ouvrir son théâtre au commencement du mois prochain » (1).

L'exploitation pouvait commencer le 30 septembre suivant, mais ce n'est que le 9 octobre que Son Altesse Sérénissime se rendit au premier spectacle de gala : on joua devant elle la tragédie de *Mithridate*. L'Archiduchesse trouva sans doute le spectacle à son goût, car elle vit quatre nouvelles tragédies durant le mois de novembre suivant : le 6, *Iphigénie* de Racine; le 11, *Pyrrhus* de Crébillon, qui avait été créé au Théâtre Français le 29 avril précédent; le 19, *Alcibiade* de Campistron et le 27, *Absalon* de Duché. « Notre Sérénissime Archiduchesse, écrit Félix à son maître, jouit tousjours d'une parfaite santé. Elle doit aujourd'hui honorer de sa présence la représentation de la tragédie d'*Absalon*, pièce tirée de l'Ecriture Sainte que l'on représentera ce soir au Grand Théâtre de cette ville pour la première fois, avec la petite pièce du *Procureur Arbitre*, qui est une comédie fort divertissante, après quoy Sa ditte Altesse Sérénissime commencera sa retraite pendant l'Advent (2). »

Les mesures les plus minutieuses étaient prises par les soins de la Chancellerie aulique de S. A. S. l'Archiduchesse Gouvernante pour les jours où celle-ci se rendait au Grand Théâtre. Il était alloué à l'entrepreneur des spectacles deux cent cinquante ducats pour la comédie et le bal de grand gala donnés à l'occasion de la fête patronale de Saint-Charles, outre trente pistoles pour le « buffet du même jour » et cent pistoles « pour les jours où Son Altesse Sérénissime trouvera bon d'honorer les spectacles de sa présence pendant l'année » (3).

Un passage d'une autre lettre de Félix au Prince d'Anhalt, datée du 12 novembre 1732, nous fait assister à une de ces représentations de gala dont l'étiquette de Cour réglait avec soin le protocole : « On a célébré ici le 4 du courant la fête de S. M. I. et C. avec l'éclat et la magnificence

(1) A. G. R. Cartulaires et Manuscrits, registre n° 1589. Correspondance de P. Félix, notaire et agent à Bruxelles du Prince Régent d'Anhalt (1730-1742). Lettre du 14 août 1731.

(2) Ibidem, lettre du 27 novembre 1731. Les tragédies saintes du genre d'*Absalon* furent surtout du goût de l'archiduchesse Marie-Elisabeth, qui portait aux choses de la religion un intérêt rigoriste et qui amusait Bruxelles en affichant toujours dans sa loge quelque jésuite, quand elle daignait se montrer à l'Opéra. (Cft PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. V, p. 205.)

(3) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre. Registre n° 1489*ter*, fol. 66-69.

ordinaire. Son Altesse Sérénissime ayant assistée à la messe solennelle qui s'est chantée dans la collégiale de cette ville par la musique de la Cour, où toute la noblesse s'est trouvée, ainsy que les Conseaux des Conseils privés, de ceux de Brabant, des Finances et de la Chambre des Comptes, et Sa ditte Altesse Sérénissime se trouva le soir au Grand Théâtre, à la représentation de la tragédie des *Horaces et des Curiaces,* ayant donné l'entrée libre à un chacun à ses fraix, et après la pièce finie, elle a soupé dans l'hôtel du dit Grand Théâtre et donné bal publicque avec les rafraîchissemens de toutes sortes de vin et liqueurs, thé, chaffé, chocolat et toutes sortes d'eaux à un chacun, là où elle a restée jusqu'à deux heures après minuit, ayant vu le bal de sa loge. »

L'Archiduchesse occupait alors la première grande loge du premier rang à main droite, ainsi que la « lorgnette » contiguë, entre les colonnes du théâtre (1). La loge suivante était réservée à la gouvernante des dames, aux dames de la Cour, aux dames de la Clef d'or et aux dames d'honneur de Son Altesse Sérénissime; la troisième à LL. EE. Monseigneur le Grand Maître et le Grand Ecuyer; la quatrième enfin aux chambellans de la Cour. Au deuxième rang, cinq loges étaient attribuées aux « dames de chambre » et aux officiers subalternes, et, au troisième rang, on en réservait quatre pour les « filles de chambre » de Son Altesse Sérénissime et des dames de la Cour, ainsi que pour la livrée de la suite : trabants de chambre, valets de pied, trompettes et porteurs de chaises. Aux loges de parterre se plaçaient les pages avec leur gouverneur et leur précepteur, tandis qu'au parterre avaient droit d'entrée les officiers de la Garde, les adjudants de la Cour et les fourriers de la Chambre.

Comme on le voit, ces soirs-là, le théâtre était déjà très encombré par le personnel de la Cour; de leur côté, les abonnés ne se faisaient pas faute d'assister régulièrement au spectacle. Seule la noblesse pouvait se payer un tel luxe : l'abonnement annuel coûtait en effet six cent trente florins (2). Les soirs de spectacle de gala toutes les places étaient donc occupées et le directeur se réjouissait de l'aubaine. Mais il n'en était pas toujours ainsi les autres jours et les recettes s'en ressentaient, surtout au bout d'un certain temps, lorsque le public des habitués se lassait de la troupe et du répertoire, qui ne se renouvelait pas assez à son gré.

(1) Jamais la loge de Son Altesse Sérénissime ne pouvait être louée au public. Elle était meublée et entretenue par les soins du contrôleur des ouvrages de la Cour. En 1719, on avait loué les meubles nécessaires : dix-huit chaises à haut dossier de moquette, une table, un tapis, un miroir, deux chandeliers tournés, une portière, une paire de chenêts garnis de cuivre, une pelle et une paire de pincettes. En 1741, l'Archiduchesse demanda simplement une tenture de damas, unie et sans galons, deux fauteuils de velours, un tapis de table et un autre « à servir sous pieds, en moquette ». (A. G. R. Ouvrages de la Cour, liasse 33.)

(2) *Archives d'Arenberg* (Maison : Comptes P. Henrion, 1733, p. 86) Comm. par M. Laloire.

La première année de la direction Bruseau de la Roche fut donc intéressante : les galas étaient fréquents et les pièces nouvelles se succédaient à l'affiche. En janvier, c'est *Esope à la Cour*, la comédie de Boursault, et *Hypermnestre*, tragédie de Riouperoux, qui avait été jouée avec un très grand succès en 1704; en février *Timon le Misanthrope*, de Delisle de la Drèvetière, œuvre originale, créée au Théâtre Italien en 1722; en avril *Rodogune;* en mai le *Comte d'Essez*, de Thomas Corneille; en juin *Rhadamiste et Zénobie*, le chef-d'œuvre de Crébillon le père; en juillet, le 10, pour le jour de Sainte-Amélie, *Géta*, tragédie de Péchantré, qui remontait à 1687, mais dont le succès n'était pas épuisé; en août *Saül*, de l'abbé Nadal (1705) et *Andromaque;* le 14 septembre, pour fêter l'Exaltation de la Sainte Croix, le *Philosophe marié*, de Destouches; en octobre, au jour anniversaire de l'Impératrice, *Phèdre;* le 9 du même mois, reprise d'*Esope à la Cour* et le 22, à l'occasion d'une autre fête de la Souveraine, *Amasis,* de La Grange-Chancel, dont le succès à Paris avait été retentissant lors de la reprise de janvier 1731. Enfin, en novembre, *Médée*, de Longepierre déjà représentée en 1730, et *Polyeucte*.

Le répertoire tragique dominait. Nous ignorons de quels éléments se composait la troupe dirigée par Bruseau de la Roche, mais nous savons par contre que les difficultés commencèrent entre les acteurs et l'entrepreneur du spectacle dès le début de l'année 1732. Des danseurs de corde et des « petits comédiens » avaient obtenu l'autorisation de jouer au Coffy, et ils y attiraient beaucoup de monde, les places étant à bon marché. Au Grand Théâtre les recettes baissaient d'autant plus que la troupe était devenue mauvaise.

Dans une lettre datée de Bruxelles, 4 juin 1732, le baron de Pollnitz la juge d'une phrase : « Il y a une comédie horrible représentée sur un très beau théâtre. » (1) Bruseau de la Roche fut bientôt obligé d'emprunter de l'argent pour payer ses acteurs. Le 7 juillet 1732, puis encore le 17 octobre, il se fit ainsi prêter 288 florins 85 sols par Pierre Fensy, bourgeois de Bruxelles, ne put les rembourser à la date fixée et fut condamné de ce chef par le Conseil de Brabant (2). Le règlement de son loyer tardait trop au gré des créanciers de J.-B. Meeus et, en décembre 1732, leur représentant, le conseiller de Hemptinnes, intervint pour exiger le paiement des trimestres en retard et le dépôt d'une bonne et suffisante caution, à peine de déchéance du bail (3). Bruseau de la Roche ne put faire face à de telles

(1) *Lettres* du baron de Pollnitz, Londres, 1747, t. III, p. 144.

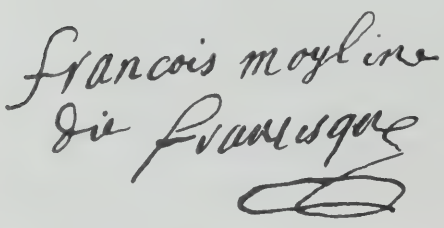
(2) N. G. B. Reg. 8326, acte du 15 janvier 1733, minutes du notaire J.-G. Hermalle et Conseil de Brabant, reg. 1191, pièce 15.

(3) A. G. R. Conseil de Brabant, reg. 985, fol. 3. Voir aussi sur les difficultés de B. de la R. Tribunal aulique, dossier 327.

charges et dut renoncer à son exploitation à la fin de la seconde année, le 30 août 1733; il continua pourtant à habiter Bruxelles, faisant partie à titre de simple comédien des troupes qui se succédèrent au Grand Théâtre, jusqu'en 1751, date de sa mort (1).

Le répertoire de sa seconde saison fut naturellement moins intéressant : il n'y eut guère que des reprises de pièces jouées l'année précédente; il n'y a à signaler que *Nicomède, Brutus,* première tragédie de Voltaire jouée à Bruxelles, et le *Glorieux*, de Destouches, en février 1733.

Les représentants des créanciers de Meeus — qui étaient maintenant l'avocat Aerts et le Procureur de Aguilar — n'avaient pas attendu le départ de Bruseau de la Roche pour pourvoir à la location du Grand Théâtre. Dès le mois d'avril 1733, ils acceptaient les propositions d'une troupe française qui voulait passer six mois à Bruxelles, du 15 septembre 1733 au 15 mars suivant. Elle se composait de Claude Audry de Mézières, de Bray, de Launay, Jacques Regnault, sa femme Marie-Madeleine Le Moyne et leurs enfants Marie-Françoise et Charles Regnault, ainsi que d'autres comédiens pour lesquels ceux-ci se portaient garants (2).



FRANÇOIS MOILIN, DIT FRANCISQUE

Mais cette troupe errante ne vint pas à la date fixée. Sans doute d'avril à septembre 1733, s'était-elle installée dans quelqu'autre ville dont le public sut la retenir. D'autre part J.-B. Meeus, qui n'était pas encore débarrassé de ses créanciers, en dépit de longs et coûteux procès, avait été autorisé à reprendre la gestion de son théâtre sous le contrôle d'un sequestre. Il en profita pour remplacer la troupe en question dès qu'il eut la certitude qu'elle ne viendrait pas prendre possession du Grand Théâtre. Le 3 août 1733, par-devant le notaire T.-J. Boote, Meeus louait la salle à François Moilin, dit Francisque, pour un terme de six mois à prendre cours le 1er octobre et pour un loyer de quatre mille florins. Le nouvel entrepreneur était autorisé à « donner toutes sortes de comédies, opéra commicques et balles avec la troupe lui appartenante » (3).

(1) Il se piquait de littérature et fit jouer durant sa direction un prologue-revue : *Le Jugement comique.* En 1744 il publia *Arlequin larron, prévôt et juge,* comédie italienne en trois actes en prose, Bruxelles, J.-J. Boucherie.

(2) A. G. R. Greffes scabinaux de Brux., liasse 9473. Voir aussi minutes du notaire Paul Félix, 24 avril 1733.

(3) N. G. B. Reg. 1029, acte du 3 août 1733, minutes du notaire T.-J. Boote. Dans ses *Observations sur l'Art du Comédien,* D'Hannetaire raconte une anecdote amusante sur le séjour de Francisque à Bruxelles. (Ouvr. cité, p. 155) :

« Le sieur Francisque s'avisa d'un *Lazzi* encore plus singulier, en présence de l'archiduchesse

Il arrivait précédé d'une réputation d'excellent acteur. Les représentations qu'il avait données jadis à Paris, au temps où il dirigeait un théâtre à la foire Saint-Germain (1), avaient eu le plus vif succès. Depuis 1723 il courait la province et les grandes villes de l'étranger, faisant partout recette, au point d'amasser une grosse fortune. Vingt ans plus tard, en 1751, il jouissait, dit-on, de dix mille livres de rentes.

A Bruxelles, il amenait une troupe dans laquelle il jouait lui-même les rôles d'Arlequin, où il était passé maître. Plusieurs membres de sa famille, qui devaient, après sa mort, continuer à exploiter une entreprise à laquelle il avait attaché son nom, tenaient à ses côtés les principaux rôles; c'est le cas de son frère Simon. Les œuvres jouées comprenaient surtout des tragédies et des comédies du grand répertoire (2). Mais Francisque pourtant n'oubliait pas les jolies pièces du Théâtre Italien et les charmants opéras-comiques qui avaient été ses plus durables succès : nous en avons pour preuve l'*Embarras des richesses*, comédie en trois actes de D'Allainval, qu'il joua en novembre 1733, entre une tragédie de Crébillon, et une reprise d'*Andromaque*.

On conte à son sujet une anecdocte qui n'a rien d'invraisemblable, étant donné ce que nous connaissons de son caractère. Nullement disposé à perdre de l'argent comme ses prédécesseurs, Francisque augmenta sensiblement le prix de l'abonnement. Les habitués refusèrent de payer. Arlequin n'en voulut pas démordre et préféra jouer quelque temps devant une salle vide, disant qu'il était assez riche pour s'offrir à lui seul le plaisir du spectacle. Vinrent les soirs d'hiver, où la noblesse se trouva fort privée de théâtre : il fallut en passer par les conditions de Francisque. Celui-ci pourtant ne resta pas à Bruxelles au delà du terme fixé, et le Grand Théâtre fut inoccupé pendant une partie de l'année 1734. Meeus d'ailleurs n'eut

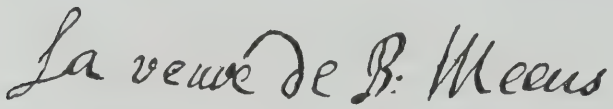
Marie-Elisabeth... On devoit donner les *Deux Arlequins*, mais, au moment de commencer, un acteur vint faire des excuses au Public, en disant que l'un des deux Arlequins étant tombé malade, le Spectacle annoncé ne pouvoit avoir lieu. .Tout-à-coup on entend, du fond d'une Loge, une femme qui s'écrie : *c'est bien impertinent de changer ainsi de Pièce pour un mauvais rôle tandis que je suis venue de dix lieues, avec ma compagnie, pour voir cette représentation !* Et, après plusieurs autres propos plaisants, cette femme finit par offrir de jouer le rôle elle-même... Alors, sans autre façon, elle sort précipitament de la place, monte sur le Théâtre, se trouve habillée en moins de deux minutes, et paroit sur la Scène pour jouer effectivement le rôle d'Arlequin... C'étoit l'Arlequin lui-même Mais on avoit eu soin de prévenir l'Archiduchesse. On a employé souvent au Théâtre avec succès plusieurs *Lazzis* à-peu-près semblables, qu'il seroit cependant très dangereux de pousser trop loin ».

(1) Il jouait l'opéra-comique et c'est pour lui que Lesage, Fuzelier et Dorneval écrivirent quelques-unes de leurs plus jolies pièces. Piron lui confia son célèbre *Arlequin Deucalion*. (Voir E. Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, t I, pp. 337 et ss.)

(2) Nous possédons une édition bruxelloise de *Samson*, tragi-comédie mise en vers et en cinq actes par le sieur Romagnesi, représentée à Bruxelles le 5 janvier 1734. (Bruxelles, Lemmens, 1749.) Cft sur cette œuvre *Dict. des Théâtres*, de Léris.

plus à s'en occuper : il mourut au mois d'août, laissant sa femme et ses enfants en présence d'une situation encore embrouillée (1).

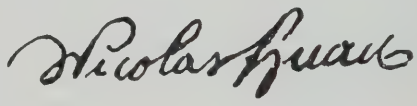
Le 10 novembre 1734, la veuve de J.-B. Meeus loue le théâtre à une nouvelle troupe, dirigée par Nicolas Huau : elle pourra occuper le local dès le 28 novembre jusqu'au grand carnaval 1735, moyennant une redevance totale de mille neuf cents florins, argent courant. On voit que le loyer du théâtre avait sensiblement diminué. Il est vrai que venaient s'y ajouter le profit de quelques représentations à donner par une compagnie bourgeoise et celui de la vente des livrets imprimés des comédies, dont la propriétaire se réservait le monopole.



CATHERINE VAN CUTSEM, VEUVE DE J.-B. MEEUS

Huau continua les traditions de ses prédécesseurs : qualité de la troupe et genre de répertoire ne varient guère. Cette période de l'histoire de la Monnaie est assez terne : les directions passagères se succèdent, sans autre souci que de faire recette; aucun talent ne s'impose, aucune tradition ne se crée. Le spectacle de Bruxelles est l'égal d'un honnête spectacle de province : le Gouvernement n'en prend aucun souci et si d'aventure S. A. S. l'Archiduchesse daigne s'y rendre, c'est uniquement pour son plaisir personnel. Le Grand Théâtre reste une entreprise privée, exploitée parcimonieusement par un propriétaire endetté et par des directeurs qui n'ont nullement le désir d'en hausser le niveau artistique.

Nicolas Huau renouvela son bail en 1735, pour un nouveau terme d'un an (2). Mais le 13 juin 1736 se présenta un nouveau locataire : c'était Pierre-Antoine Gourgaud, dit Dugazon, qui se préparait ainsi, en courant la province, à se présenter à la Comédie-Française trois ans plus tard, avant d'entrer dans l'administration. Ce détail inconnu de la biographie de Pierre-Antoine Gourgaud montre chez lui une vocation qui justifie celle de ses enfants : si Henri Gourgaud, le futur mari de Rosalie Lefèvre, devait, autant que sa femme, rendre illustre au théâtre



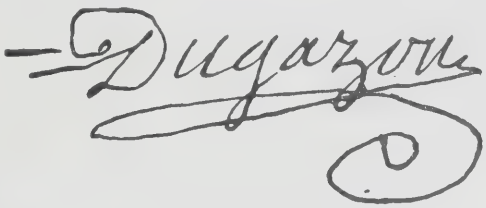
NICOLAS HUAU
(1735)

(1) Sa veuve, Catherine Van Cutsem, devait lui survivre plus de vingt ans. Elle mourut le 1er janvier 1755. (Lettre de faire-part communiquée par le R. P. Chérubin.)

(2) N. G. B. Reg. 3396 et 3397, actes des 10 nov. 1734 et 16 juill. 1735, minutes du notaire Rasch. — Le 11 février 1736, la troupe de Huau représenta la *Princesse d'Elide*, dans une version nouvelle « continuée en vers par le sieur D. L. » (Bruxelles, chez N. Stryckwant, libraire, 1736). Cft FABER, op. cit., t. IV, p. 352.

ce nom de Dugazon, c'est qu'il avait par hérédité un goût irrésistible pour la comédie.

Pierre-Antoine Dugazon joua à Bruxelles du début de novembre 1736 au carnaval de l'année suivante. La veuve de Meeus lui avait consenti cette location au prix de trois mille florins, ayant sans doute estimé avec raison que Huau avait bénéficié d'un prix trop minime.



PIERRE-ANTOINE GOURGAUD DUGAZON

Catherine Van Cutsem était une femme de tête, qui s'efforçait par tous les moyens possibles de liquider le passif laissé par son mari. Le curateur de la faillite Meeus la laissait libre de gérer, au mieux des intérêts communs, les immeubles, sur lesquels il n'exerçait plus qu'un contrôle financier. C'est ainsi que les divers locataires du Grand Théâtre devaient verser les loyers entre les mains du greffier du Conseil de Brabant. La veuve de Meeus parvint aussi à faire rentrer une partie des sommes dues à son mari par la succession de Bombarda.

En 1738, le Théâtre de Bruxelles fut exploité par un entrepreneur nommé Beaupré, sur lequel on manque de renseignements. Les représentations furent intermittentes et sans doute de peu de profit, car elles ne se renouvelèrent pas (1).

RIBOU
(1739).

En 1739 l'octroi fut donné à un comédien du nom de Ribou, sur lequel nous n'avons aucune précision (2). Il fut remplacé, pour la saison 1740-1741, par un autre entrepreneur portant le même nom, sans doute son frère, Pierre-Jacques Ribou de Ricard. Lui-même mourut vraisemblablement peu après : le 16 février 1742, sa veuve obtint du comte d'Arrac un passe-port pour elle et ses enfants et elle prit la route d'Allemagne (3). Elle avait fait partie de la troupe de son mari, à titre de premier sujet femme.

(1) Cft P. Claeys, op. cit., t. II, p. 92. Le 18 janvier 1738, cette troupe représenta l'*Enfant prodigue* de Voltaire, ainsi que le démontre une réimpression bruxelloise de la pièce, publiée par Lemmens. — Mais en ce même mois les « compagnies bourgeoises » de la ville partagèrent avec elle la scène du Grand Théâtre : le 13 et le 20 janvier on représenta en flamand une pièce du poète J.-F. Cammaert : *Balthazar, Koningh der Chaldien, benevens den op-gang van Darius, Koningh van Meden.* L'œuvre était accompagnée de ballets et de chœurs, et suivie de *Don Juan*, traduit de Molière par le même poète. (A. G. R. Cartulaires et Manuscrits, n° 1248.) Le 4 nov. 1738, pour la Saint-Charles, fête de Sa Majesté, on donna un gala, au cours duquel fut monté un « divertissement de chants et de danses » dont l'argument fut publié par le libraire N. Stryckwant. (Cft Faber, op. cit , t. IV, p. 350.)

(2) Il avait pour associé un acteur de sa troupe, nommé Plante.

(3) A. G R. Papiers d'Etat et de l'Audience, reg. 1034 : Passeports.

L'octroi de Ribou de Ricard lui avait été accordé le 11 décembre 1739. Mais il ne prenait cours que le 1er septembre 1740 : c'est avec l'opéra de La Font et Mouret, *Les Fêtes de Thalie,* qu'il fit l'ouverture de la saison, et ce premier spectacle remporta un vif succès (1). Mais déjà avant d'ouvrir le théâtre, dès le 6 février 1740, il s'était assuré l'exploitation pour une seconde année, et le 5 août suivant pour une troisième année (1742-1743) en prenant cette fois deux associés Pierre Fierville et N. Deschamps (2). Ribou de Ricard avait peut-être de beaux projets, mais il n'avait pas d'argent. Il eut l'idée, pour s'en procurer, d'organiser une loterie de mille deux cents billets à un écu par billet. Un bourgeois de Bruxelles se porta même caution pour lui (3).

Malgré cela, sa situation financière fut bientôt mauvaise. Il entra en conflit avec ses acteurs avant même l'ouverture de la saison; dès le 5 août 1740, la Gouvernante Générale devait charger l'Echevin de la Ville, Beeckman, de régler à l'amiable, sans appel, les difficultés qui s'élevaient sans cesse entre le directeur du Grand Théâtre et ses comédiens (4).

Au début de sa direction, se présenta une circonstance fâcheuse pour l'entrepreneur des spectacles : le Grand Théâtre fut fermé par le Gouvernement pour une durée de six mois, à dater du 20 octobre, pour cause de deuil national, l'empereur Charles VI étant mort à Vienne. C'était vraiment jouer de malheur (5).

Ribou de Ricard eut d'ailleurs maille à partir avec tous les pouvoirs publics. A peine les représentations avaient-elles commencé, qu'il entra en conflit avec l'amman de la ville pour une cause antérieure à sa direction. Depuis longtemps ce magistrat, qui avait dans ses attributions la police des divertissements publics et des petits spectacles, voulait étendre cette juridiction au Grand Théâtre et prétendait de ce fait jouir gratuitement d'une loge. Au temps de Bombarda, le vicomte de Bruneau avait en effet joui de cette prérogative. Mais c'était uniquement par égard aux rapports de courtoisie qui devaient exister entre le trésorier de S. A. E. de Bavière et un des principaux magistrats de la cité. C'était donc une question de convenance et non une prérogative de la fonction. C'est ainsi pourtant que l'entendit le baron de Reynegom, qui était amman au temps de la direction Meeus. Le conflit se prolongea pendant dix ans. Enfin, en 1741, le nouvel

(1) *Relations Véritables.* Sept. 1740.
(2) A. G. R. Conseil Privé, carton 1052. — Cft Faber, t. I p. 113 et t. IV, p. 28.
(3) N. G. B. Liasse 1186, acte du 4 février 1740, minutes du notaire F.-J. Van den Eede.
(4) A. V. B. Liasse 621.
(5) Voir la copie du décret autorisant la reprise des spectacles en avril 1741. A. V. B. Liasse 621.

MARQUE THÉATRALE DE MAURICE DE SAXE

[illegible] de Ricard lui avait été accordé le 11 décembre [illegible] ne prenait cours que le 1er septembre 1740 : c'est avec [illegible] et Mouret, *Les Fêtes de Thalie,* qu'il fit l'ouverture de [illegible] premier spectacle remporta un vif succès (1). Mais déjà avant [illegible] théâtre, dès le 6 février 1740, il s'était assuré l'exploitation pour [illegible] année, et le 5 août suivant pour une troisième année (1742-1743) [illegible] cette fois deux associés [illegible] Ferville et N. Deschamps (2). [illegible] de Ricard avait peut-être de [illegible] projets, mais il n'avait pas [illegible]. Il eut l'idée, pour [illegible] d'organiser une loterie de [illegible] deux cents billets à un écu [illegible] bourgeois de Bruxelles se porta même caution pour lui (3).

Malgré cela, sa situation [illegible] mauvaise. Il entra en conflit avec ses [illegible] avant [illegible] la saison; dès le 5 août 1740 la Gouvernante [illegible] devait charger l'Echevin de la Ville, [illegible] de régler à l'amiable, sans appel, les difficultés qui s'élevaient [illegible] entre le directeur du Grand Théâtre et ses comédiens (4).

Au début de sa direction, se présenta une circonstance fâcheuse pour [illegible] Gouvernement pour une durée de six mois, à dater du 20 octobre, pour cause de deuil national, l'empereur Charles VI étant mort à Vienne. [illegible] jouer de malheur (5).

[illegible] de Ricard eut d'ailleurs maille à partir avec tous les pouvoirs [illegible] conflit avec l'amman de la ville pour une cause antérieure à sa direction. [illegible] divertissements [illegible] et des petits spectacles, voulait étendre cette [illegible] au Grand Théâtre et prétendait de ce fait jouir gratuitement d'une loge. Au temps de Bombarda, le vicomte de Bruneau avait en effet joui de cette prérogative. Mais c'était uniquement par égard aux rapports de courtoisie qui devaient exister entre le trésorier de S. A. E. de Bavière et un des principaux magistrats de la cité. C'était donc une question de convenance et non une prérogative de la fonction. C'est ainsi pourtant [illegible] l'entendit le baron de [illegible], qui était amman au temps de la d[illegible] Meeus. Le conflit se prolongea pendant dix ans. Enfin, en 1741, le nouve[illegible]

(1) *Relations Véritables.* Sept. [illegible]

(2) A. G. R. Conseil Privé, carton [illegible] — Cft Faber, t. I p. 113 et t. IV, p. 28.

(3) N. G. B. Liasse 1186, acte du 4 février [illegible], minutes du notaire F.-J. Van den Eede.

(4) A. V. B. Liasse 621.

(5) Voir la copie du décret autorisant la reprise des spectacles en avril 1741. A. V. B. Liasse [illegible].

CYTHERE ASSIEGÉE

OPERA COMIQUE

EN UN ACTE.

Répréſenté à Bruxelles pour la premiere fois le 7. Juillet 1748.

Par les Comediens de S. A. S. MONSEIGNEUR LE COMTE DE SAXE, Maréchal Général des Camps & Armées du ROY, & Commandant général des Pays-Bas.

MILITAT OMNIS AMANS ET HABET SUA CASTRA CUPIDO.

Le Prix eſt de trois livres avec tous les Airs gravés.

M. D. CC. XLVIII.

amman, Jean-Eugène Vander Dilft de Borchvliet, fut débouté de ses prétentions : il fut autorisé à occuper gratuitement une loge « lorsque la troupe des comédiens était sous sa juridiction ordinaire », ce qui était le cas lorsque jouaient des sociétés d'amateurs bourgeois, « mais non quand il y a opéra ou que la troupe comique sera dépendante de la Cour » (1).

Au milieu de toutes ces difficultés, Ribou de Ricard acheva l'année 1741. Il devait à tout le monde ; la faillite était proche. Elle arriva au début de l'année suivante. Il fallut que le Gouvernement protégeât le malheureux entrepreneur des spectacles contre ses créanciers, qui voulaient le faire jeter en prison ; Ribou de Ricard obtint un décret de sauf-conduit, et un conseiller curateur fut désigné pour liquider sa situation (2). Quant à sa troupe, elle prit le parti de quitter Bruxelles ; les quinze personnes qui la composaient gagnèrent Munster, avec hardes et bagages (3).

Cette troupe, dont Faber a publié la composition, comprenait quelques bons sujets, notamment M^me^ Ribou et le chanteur Raymond. On y trouvait aussi le comédien Cadoret, qui jouait sous le pseudonyme de Térodak ; il excellait, paraît-il, aux parodies des acteurs tragiques ; après la faillite Ribou, il alla à Paris, fut engagé à la foire Saint-Germain, y remporta quelques succès grâce à ce talent d'imitateur et ne fut pas étranger aux rigueurs de la Comédie-Française, contre les spectacles de la foire (4) !

Le répertoire mis à l'affiche par Ribou de Ricard, comportait surtout des opéras, dont on a retrouvé les titres dans les inventaires relatifs à la liquidation de ses dettes : *Roland,* les *Fêtes de Thalie,* l'*Europe galante,* les *Talens lyriques* (de Rameau), *Atys,* les *Festes grecques et romaines,* (paroles de Fuzelier, musique de Colin de Blamont, 1725), les *Amours des Dieux* (paroles de Fuzelier, musique de Mouret, 1727), et *Philomèle* (paroles de Roy, musique de La Coste, 1705).

Ainsi s'acheva la direction de Ribou de Ricard. Il disparut bientôt du théâtre de ses exploits : quelques années plus tard, en avril 1747, on le retrouve dans une troupe de comédiens de campagne, la troupe Leclercq, qui jouait alors à Louvain (5).

Nous ignorons qui lui succéda en 1743 et 1744 à la direction du Grand Théâtre (6). Le passage de l'acteur Plante et de M^lle^ Belhomme,

(1) A. V. B. Liasse 621 et aussi N. G. B. Reg. 619, acte du 4 février 1733, minutes du not. Félix.
(2) A. G. R. Conseil Privé, carton 1052.
(3) A. G. R. Papiers d'Etat et de l'Audience, reg. 1034 : Passeports. (22 févr. 1742.)
(4) Cft H. Lyonnet, *Dict. des Comédiens français,* t. I.
(5) N. G. B. Liasse 5591, acte du 8 avril 1747, min. du notaire Du Four.
(6) Les directions semblent alors avoir été intermittentes ; quelques troupes firent à Bruxelles de courts séjours. L'une d'elles débuta le 3 janvier 1743 et joua sans grand succès jusqu'au 3 mars suivant. L'un des acteurs qui en faisait partie, Uriot, prononça les compliments d'ouverture et d'adieu. Il reconnaît le médiocre succès qu'ils ont remporté, à l'exception de l'acteur Prin et de son épouse

proposé par Isnardon, n'a rien de certain. Seules, les mentions de la *Gazette de Bruxelles* permettent de suivre l'activité de l'exploitation : le 14 mai 1743, à l'occasion d'un gala, S. E. le comte de Koenigsegg assiste à la représentation de *Mélanide*, suivie de la *Chercheuse d'Esprit;* en octobre, la même pièce reparaît pour la fête de Sainte-Thérèse; le 5 novembre, pour celle de Saint-Charles, c'est le *Jaloux désabusé* de Campistron, et le 10 décembre, à l'occasion de l'anniversaire du Prince Charles de Lorraine, on donne une reprise du *Nouveau Monde*. L'année suivante, le 4 février, pour les représentations de la *Fausse Ridicule*, on fit même une réimpression du livret de cet opéra-comique (1). Le 7 janvier, à l'occasion du mariage du Prince Charles de Lorraine avec l'Archiduchesse Marie-Anne d'Autriche, il y eut de grandes fêtes à Bruxelles; on organisa une représentation au Grand Théâtre, où les comédiens donnèrent la *Princesse d'Elide,* avec tous ses agréments et par ordre de Son Excellence, tout le monde y fut admis gratuitement (2).

En 1745, le 14 octobre, paraît pour la première fois à Bruxelles le comédien D'Hannetaire; en 1744, il a joué à Liége (3), il arrive d'Aix-la-Chapelle avec sa troupe et se prépare à exploiter la scène de Bruxelles durant une saison (4). Les événements politiques ne lui en laissent pas le loisir. Mais il allait tirer parti des circonstances et ne pas tarder à se créer une situation fort enviable.

Il faut pour cela donner à Maurice de Saxe le temps de conquérir Bruxelles et à Favart celui de vivre chez nous quelques mois d'une direction théâtrale brillante et malheureuse !

auxquels le public a fait un accueil bienveillant. (*Compliments prononcés sur le Grand Théâtre de Bruxelles, par M. Uriot,* à Bruxelles, chez P.-J. Lemmens, imprimeur et libraire, MDCCXLIII). Citons-en ces lignes caractéristiques : « Le spectacle chez vous, Messieurs, est l'Ecole de la Nature et Paris même, ce centre du Goût et de la Délicatesse, a vu plusieurs fois avec plaisir, des Acteurs qui par vos leçons étoient devenus capables de peindre avec les couleurs qui leur sont propres tous les mouvemens du cœur humain. » Puis il fait allusion aux leçons qu'ils ont reçues d' « un Seigneur plus admirable encore par l'étendue de ses lumières que respectable par l'élévation de son rang » et d' « une Princesse née sans doute pour donner des leçons au goût lui-même ». Mais ces illustres protections ne rendirent pas la troupe meilleure. En mai, une autre « compagnie » la remplace au Grand Théâtre.

(1) Liége, Broncaert, 1744.

(2) *Gazette de Bruxelles,* 10 janvier 1744.

(3) Cft FABER, op. cit., t. IV, p. 325.

(4) Le bail est dans le dossier 1550 du Tribunal aulique et dans le reg. 9473 des Greffes scabinaux de Bruxelles.

LA DIRECTION FAVART

C'ÉTAIT la guerre. Depuis deux ans, la succession d'Autriche avait amené en Flandres les armées françaises, commandées par Maurice de Saxe. Celui-ci aimait le théâtre, peut-être parce qu'il aimait beaucoup les comédiennes. Ses aventures avec Adrienne Lecouvreur l'avaient rendu célèbre autant que ses victoires. Vénus alors lui était aussi propice que Mars. Il avait soin d'ailleurs de donner à son goût des raisons en apparence fort bonnes : ne va-t-il pas jusqu'à dire qu'il ne regarde pas sa comédie comme un simple objet d'amusement, mais qu'elle entre dans ses vues politiques et dans le plan de ses opérations militaires. En vérité, il confère au théâtre « une vertu récréative et fortifiante » qui empêche le soldat de s'appesantir sur ses fatigues ou sur les difficultés de la campagne et de discuter la stratégie du généralissime. Aussi, dès le début de ses opérations, Maurice de Saxe avait-il chargé un entrepreneur de spectacles, nommé Parmentier, de composer une troupe qui devait suivre l'armée dans tous ses déplacements. Parmentier, sans doute, ne répondit pas entièrement aux vues du Maréchal, puisque celui-ci, au début de 1746, au moment d'entreprendre sa fameuse campagne d'hiver qui devait aboutir à la prise de Bruxelles, fit venir à Gand celui qu'il désirait charger de ce soin : Charles Favart.

SIGNATURE DU MARÉCHAL
MAURICE DE SAXE
(1746)

Ce dernier, dans ses *Mémoires,* et ses biographes après lui, ont raconté par le menu cette aventure héroï-comique, où il y eut de l'amour, de l'esprit, des soupirs et des larmes, maint épisode charmant, non dénué de crânerie, et pour finir plus d'un chagrin et d'un regret, du moins pour le malheureux

Favart. C'est un des plus jolis chapitres de « cette période charmante de la « Guerre en dentelles » avec ses légendes de grâce et de raffinement d'élégance, aux jours de bataille. Le goût du plaisir et le goût du danger vont de pair. A la vérité, les opérations sont longues, préparant les heures décisives et, à cette époque, où l'on fait, d'une façon frivole, de grandes choses, on est capable de tout, sauf d'accepter l'ennui » (1).

Parmentier, soucieux de ne pas perdre sa place, avait fait circonvenir le Maréchal par toute une troupe de jolies comédiennes, chargées de défendre sa cause. Elle fut si habilement plaidée que Favart, en arrivant à Gand, eut toutes les peines à reconquérir le terrain perdu. Mais il était habile homme et homme d'esprit; il le fit bien sentir à Maurice de Saxe, qui comprit combien Favart était l'organisateur qu'il cherchait. Parmentier y gagna une demi-association avec Favart, en ce sens qu'on lui réserva la direction particulière de la troupe chargée de suivre le maréchal comte de Lœwendall, le futur vainqueur de Berg-op-Zoom, tandis que Favart prit celle de la troupe même de Maurice de Saxe.

Le 8 février 1746, Favart écrit à sa femme, avec laquelle il était encore en pleine lune de miel, une lettre charmante où il lui annonce qu'il a pu enfin terminer ses affaires et qu'il rentre à Paris.

Il fallait en effet réunir une troupe « nombreuse et assez bien composée ». Mais Favart savait à qui s'adresser et en moins de dix jours c'est chose faite. Il prend en hâte, avec tout son monde, la route de Bruxelles et il y arrive le 23 février 1746, deux jours avant que le Maréchal ne fasse son entrée triomphale dans la capitale des Pays-Bas autrichiens : la ville, défendue par le comte de Kaunitz, avait dû capituler, faute de secours et de moyens de défense.

L'entrée de Maurice de Saxe à Bruxelles n'eut rien de redoutable pour la cité, qui d'ailleurs n'avait guère souffert du siège. La foule des bourgeois et du peuple se pressait avec curiosité sur son passage, tandis qu'il se rendait à l'Hôtel de ville, où l'attendaient les autorités. Cette visite fournit même à Favart l'occasion d'un impromptu flatteur pour son maître et qu'on a souvent cité.

Installé à l'Hôtel de Tour et Tassis, Maurice de Saxe se préoccupa de fournir à sa troupe de comédiens et à son chef l'occasion de montrer leurs talents. Par droit de conquête et sans autre procédure, il réquisitionna le Grand Théâtre, dont D'Hannetaire avait à ce moment le privilège. Il est vrai que celui-ci avait été accordé par le Gouvernement autrichien et ne

(1) Paul Ginisty : *Mademoiselle Gogo*, Paris, 1913, p. 31. En contant l'histoire de Mlle Beauménard, l'auteur a consacré deux chapitres charmants à celle des « comédiens de l'armée ».

MAURICE DE SAXE, MARÉCHAL DE FRANCE

[illegible] de « cette période charmante de la [illegible] légendes de grâce et de raffinement [illegible]. Le goût du plaisir et le goût du danger [illegible] opérations sont longues, préparant les heures [illegible], où l'on fait, d'une façon frivole, de grandes [illegible] tout, sauf d'accepter l'ennui » (1).

[illegible] soucieux de ne pas perdre sa place, avait fait circonvenir [illegible] toute une troupe de jolies comédiennes, chargées de [illegible]. Elle fut si habilement plaidée que Favart, en arrivant à [illegible] toutes les peines à reconquérir le terrain perdu. Mais il était [illegible] et homme d'esprit; il le fit bien sentir à Maurice de Saxe, [illegible] une demi-association avec Favart, en ce sens qu'on lui réserva la [illegible] troupe chargée de suivre le maréchal comte de [illegible] Lowendall, le futur vainqueur de Berg-op-Zoom, tandis que Favart prit [illegible] celle de la troupe même de Maurice de Saxe.

MAURICE DE SAXE, MARÉCHAL DE FRANCE

Le 6 février 1746, Favart [illegible] encore en pleine lune de miel, une lettre charmante où il lui annonce qu'il a pu enfin terminer ses affaires et qu'il rentre à Paris.

Il fallait en effet réunir une troupe « nombreuse et assez bien composée ». Mais Favart savait à qui s'adresser et en moins de dix jours c'est chose faite. Il prend en hâte, avec tout son monde, la route de Bruxelles et [illegible] le Maréchal ne fasse son entrée triomphale dans la capitale des Pays-Bas autrichiens. La ville, défendue par le comte de Kaunitz, avait dû capituler, faute de secours et de moyens de défense.

L'entrée de Maurice de Saxe à Bruxelles n'eut rien de redoutable pour la cité, qui d'ailleurs n'avait guère souffert du siège. La foule des [illegible] et du peuple se pressait avec curiosité sur son passage, tandis [illegible] se rendait à l'Hôtel de ville, où l'attendaient les autorités. Cette [illegible] fournit même à Favart l'occasion d'un impromptu flatteur pour son [illegible] et qu'on a souvent cité.

[illegible] installé à l'Hôtel de Tour et Tassis, Maurice de Saxe se préoccupa [illegible] sa troupe de comédiens et à son chef l'occasion de montrer [illegible]. Par droit de conquête et sans autre procédure, il réquisitionna le [illegible] dont D'Hannetaire avait à ce moment le privilège. Il est [illegible] été accordé par le Gouvernement autrichien et ne

[illegible], Paris, 1913, p. 31. En contant l'histoire de Mlle Beauménard, [illegible] celle des « comédiens de l'armée ».

Maurice de Saxe
Duc de Curlande et de Semgallie
Marechal de France

pouvait avoir d'effet pour l'occupant. D'Hannetaire se vit donc mettre à la porte, mais c'était un garçon adroit, qui s'arrangea pour vendre à Favart ce que celui-ci aurait pu prendre, et pour lui faire engager, outre sa femme, la plus grande partie de sa troupe.

De la sorte, celle de Favart était bien fournie. Elle comptait, entre autres sujets d'élite, la femme de Favart, qui chantait encore sous le nom de M^lle^ Chantilly, puis M^lle^ Darimath, qui épousa un acteur de la troupe : Jean-François Fieusacq, dit Durancy, alors à ses débuts dans les rôles d'amoureux d'opéra-comique ; M^lle^ Darimath avait déjà fait parler d'elle à la Comédie-Française et aux théâtres de la Foire; elle était jolie fille et nullement en peine de plaire au Maréchal. Il y avait encore M^lles^ Bline, Armand, Fleury, La Combe, Florence, La Croix, Mortagne, De Villeneuve, etc. Bref, tout un bataillon de belles nymphes, sans oublier quelques sujets importants auxquels Maurice de Saxe prêtait une attention toute particulière : M^lle^ Beauménard, dite Mademoiselle Gogo, dont Favart prisait fort comme auteur la verve mutine et le jeu déluré (1); M^lle^ Navarre et M^lle^ Marie Verrières (2), alors maîtresses en titre.

A ces éléments venus de Paris, Favart unit ceux que lui fournit D'Hannetaire : Dubois. Durancy, Bercaville, dont il avait fait son fidèle régisseur, et M^lle^ Bercaville, qui joue bien les soubrettes. De plus, il a quelques acteurs sur lesquels il sait pouvoir compter : Mely, Dreuillon, Desormes, Parent, Chabot, Rebours, Lecluse. Son corps de ballet est nombreux, son orchestre bien fourni. Bref il a tout ce qu'il faut pour réussir : un beau théâtre qu'il paie fort peu de chose (3), une troupe excellente, un répertoire dont il est lui-même le fournisseur et, pour finir, un maître qui lui a signifié que, si l'argent lui manque, il n'a qu'à puiser dans une bourse qui ne demande qu'à s'ouvrir (4).

Donc, en ces mois heureux de 1746 et 1747, Favart a tout pour lui. L'armée suffit à lui fournir des spectateurs d'autant plus généreux que tous les officiers ont une intrigue avec quelqu'une des jolies filles de la troupe. « La comédie, écrit Favart dans ses *Mémoires*, devint un point de réunion

(1) C'est elle qui, en mars 1743, avait créé, avec un succès d'autant plus éblouissant qu'il était imprévu de la part d'une gamine de quatorze ans, le rôle de la petite Gogo, dans le *Coq du Village*, de Favart.

(2) On sait le rôle particulier joué par les deux sœurs Verrières. (Voir ADOLPHE JULLIEN, *La Comédie et la Galanterie au XVIII^e^ siècle*, Paris, 1879.)

(3) Le prix en avait été fixé par le Maréchal lui-même à 150 ducats par an.

(4) « J'ai encore pour dernière ressource la bourse de M. le Maréchal qui m'a engagé d'y puiser toutes les fois qne mes besoins le commanderoient, mais je ne veux pas en abuser... Le Turc qui a paru à la foire Saint-Germain a débuté hier sur mon théâtre. M. le Maréchal le paie et j'en profite. Il m'a produit hier huit cents livres et aujourd'hui mille cinquante. » (*Lettres de Favart à sa mère.*) Sur le Turc Ali : voir CAMPARDON : *Les Spectacles de la Foire*, t. I, p. 12.

pour tous les officiers. Le goût qu'ils prirent pour le spectacle les empêchoit de se livrer à la passion du jeu et peut-être à d'autres excès aussi dangereux. C'étoit le but du Maréchal et une de ses premières vues politiques. »

Tout le monde y trouvait son compte et, au bout de quelques semaines déjà, Favart pouvait écrire à sa mère que ses affaires étaient au mieux et qu'il était en passe de faire sa fortune. Il avait, en effet, tous les profits de l'exploitation, ayant réussi à se débarrasser de son associé Parmentier (1). La troupe ne jouait que ses œuvres, d'ailleurs demandées par le Maréchal : les *Amours grivois,* le *Coq de Village,* les *Fêtes publiques,* le *Bacha d'Alger,* les *Vendanges de Tempé,* le *Bal bourgeois, Cythère assiégée* (2), charmèrent tour à tour de leurs lestes couplets et de leurs piquantes intrigues un public enthousiaste et qui ne demandait qu'à applaudir. C'est à Bruxelles que fut joué d'original un des plus gracieux opéras-comiques de Favart : *Les Nymphes de Diane.* On y donna aussi un autre opéra-comique en trois actes, *Ragonde* (3). En 1747, la première représentation de la *Répétition interrompue* fut l'occasion d'un amusant quiproquo. Il y a dans cette pièce une scène entre le souffleur et l'acteur. Elle fut jouée avec tant de naturel que l'officier de garde, croyant à un de ces « scandales » qu'on punissait à Paris de quelques jours de détention au For-l'Evêque, fit arrêter incontinent les deux comédiens et, sans écouter leurs explications, les fit mener en prison (4).

Le 31 octobre 1748, la troupe de Favart créa même un petit opéra-comique en un acte de Varoquier, l'*Epoux par stratagème,* dont les quatre rôles principaux furent joués par les « vedettes », M^me^ Favart, M^lle^ Durancy, M^lle^ Beauménard et Durancy (5).

La plupart des œuvres de Favart citées plus haut furent imprimées spécialement ou réimprimées pour les représentations de Bruxelles; ces livrets, d'ailleurs très rares, portent la marque théâtrale du Maréchal de Saxe, sur laquelle des amours, tenant les attributs de la Comédie, entourent le blason du Maréchal, tandis qu'une banderolle porte l'inscription : *Ludunt in armis* (6). Ce gracieux dessin avait été gravé par Chedel, d'après Boucher.

(1) « ... Je suis maintenant maître absolu de toute la direction; je suis débarrassé de tous les monstres qui m'environnoit». (*Lettres de Favart à sa mère.*)

(2) Représentée à Bruxelles le 7 juillet 1748, ainsi qu'en témoigne le livret réimprimé à cette occasion.

(3) Cette comédie burlesque de Néricault Destouches, avec musique et divertissements de Mouret, datait de 1714; elle avait été reprise en 1743 et fut montée à Bruxelles par les Comédiens du Maréchal de Saxe, le 10 mars 1748.

(4) Victor Fournel, *Curiosités théâtrales,* p. 238.

(5) Bruxelles, chez Boucherie, 1748. Cft Faber, t. IV, p. 295.

(6) Ces livrets ont été décrits par Faber, op cit. t. IV, p. 301.

Le Maréchal aimait à suivre les représentations et il n'en manquait aucune, d'autant qu'il comptait plus d'une maîtresse parmi les demoiselles de la troupe. Deux pièces satiriques du temps, conservées dans le *Recueil Maurepas*, nous représentent les comédiennes organisées comme une petite armée, ayant grades et places dans le bataillon de Cythère, sous les ordres des principales d'entre elles et sous le commandement d'un état-major qui compte M^lle^ Chantilly comme major-général et M^lles^ Verrières et Lacombe comme aides-majors (1).

Maurice de Saxe goûtait le théâtre pour lui-même. Aussi désirait-il avoir toujours ses comédiens avec lui, ce qui obligeait Favart et sa troupe à de multiples déplacements et à courir le risque d'aventures parfois singulières. Mais le détail de ce séjour de Favart et de sa femme a été si souvent et si bien conté que nous n'y reviendrons pas ici. Il ne se rattache que très peu à l'histoire du théâtre à Bruxelles durant l'occupation française. Qu'il suffise de constater que toujours, durant les intervalles de deux campagnes ou durant les trèves que les adversaires s'accordaient, c'est au Grand Théâtre que la troupe venait se reposer et se reformer (2).

Le reste du temps, Favart et son chariot comique couraient à la suite de l'armée, la suivant dans toutes ses marches, prenant l'habitude de déménager vivement, n'ayant pas toujours le loisir de donner le spectacle annoncé ou d'achever la pièce commencée. Ce fut la jolie aventure, qui mena parfois les comédiens jusque dans le camp adverse, à la demande du duc Charles de Lorraine et avec l'autorisation du Maréchal.

Hélas! les choses tournèrent mal pour le pauvre Favart, le jour où Maurice de Saxe devint amoureux de M^lle^ Chantilly.

Le roman comique, en effet, se complique de trop de romanesque et il s'en faudra de peu qu'il ne tourne au tragique. La fameuse lettre du Maréchal à M^me^ Favart, dans laquelle il la compare à « feu M^me^ Armide » et la déclare plus dangereuse encore, n'eut pas tout l'effet qu'en attendait son auteur. M^me^ Favart avait alors le ridicule d'être fidèle à son mari. Ce devait être singulier, et d'ailleurs fort mal porté au milieu de cette armée frivole et galante, à laquelle les femmes n'offraient pas plus de résistance que les villes. M^lle^ Chantilly prit sans doute les choses en riant et contint quelque temps l'ardeur du Maréchal. Mais celui-ci s'exaspéra de cette résistance, et son caprice devint de la passion. Il en donna du moins toutes les marques.

(1) Ces deux pièces sont reproduites dans le *Théâtre de la Monnaie*, par J. Isnardon, Bruxelles, 1890, pp. 27-28 et dans la *Comédie et la Galanterie au XVIII^e^ siècle*, d'Adolphe Jullien, Paris, 1879.

(2) Pour l'histoire complète du séjour de Favart et de sa femme en Belgique, nous renverrons d'abord aux *Mémoires de Favart* (Paris, 1808, 3 vol.), ensuite au charmant petit livre que M. Maurice Dumoulin a consacré à *Favart et Madame Favart, un ménage d'artistes au XVIII^e^ siècle*, Paris, 1911. Voir p. 2 la bibliographie qu'il donne.

Le 31 octobre 1747, défense est faite à tous les acteurs ou danseuses faisant partie des troupes engagées dans les Pays-Bas à la suite des armées, de quitter celles-ci sans permission. On marchait alors sur Maestricht. Le Maréchal devint brusquement plus pressant auprès de M^me^ Favart et celle-ci, craignant sans doute que son adorateur ne se livrât à quelque violence, « prit le parti de fuir, et prétextant une indisposition, se rendit à Bruxelles auprès de M^me^ la duchesse de Chevreuse, sa protectrice ».

M^me^ Favart revint-elle à l'armée? C'est probable. Finit-elle par céder aux sollicitations passionnées de Maurice de Saxe? Cela paraît aujourd'hui certain. Longtemps on l'a fit bénéficier d'un doute qui ne semble plus possible. Dans le courant de 1748, soit lassitude, soit crainte pour elle ou pour son mari, qu'elle aimait beaucoup cependant, elle céda enfin aux vœux du Maréchal, et on a tout lieu de croire que le fils qu'elle mit au monde à Paris, en 1749, est le fruit de cet amour, dont l'histoire n'est pas toujours à l'honneur du vainqueur de Fontenoy.

Marmontel, en effet, qui fut un ami intime du ménage Favart, écrit dans ses *Mémoires :* « Deux actrices du théâtre de Bruxelles, Chantilli et Beauménard, étaient ses maîtresses favorites, et leur rivalité, leur jalousie, leurs caprices lui donnaient, disait-il, « plus de tourment que les hussards de la reine de Hongrie ». J'ai lu ces mots dans une de ses lettres. »

A la fin de 1748, M^me^ Favart quitta Bruxelles pour retourner à Paris. Le vicomte du Chayla, gouverneur pour le roi de France pendant les négociations de paix, qui allaient amener la signature du traité d'Aix-la-Chapelle, lui délivra un laisser-passer le 28 septembre 1748.

Quelques semaines après, le Gouvernement autrichien rentrait à Bruxelles et les filles de Jean-Baptiste Meeus, propriétaires du Grand Théâtre, reprenaient la libre disposition de la salle. Les choses changèrent brusquement pour Favart. Maurice de Saxe semble s'être désintéressé de son sort et l'avoir volontairement laissé aux prises avec des difficultés dont il était, en grande partie, la cause.

On a vu qu'il avait fixé lui-même à cent cinquante ducats le loyer annuel dont Favart était redevable. « Favart, écrit son petit-fils dans la notice biographique qui sert d'introduction aux *Mémoires*, avait exactement acquitté cette somme tant que dura l'occupation du Brabant par l'armée française ; mais, à l'époque de la remise des pays conquis aux troupes et aux magistrats de la reine Marie-Thérèse, les demoiselles Myesses (Favart orthographie ainsi le nom de Meeus), sans avoir fait signifier aucune demande à M. Favart, obtinrent de leurs tribunaux un décret de prise de corps contre lui et une saisie des effets de son magasin pour une somme équivalente à vingt-six mille francs, à laquelle il leur avait plu de fixer le loyer de leur théâtre. »

CHARLES-SIMÉON FAVART

Le 31 octobre 1747, [illegible] faite à tous les acteurs ou danseuses [illegible] Pays-Bas à la suite des armées. [illegible] alors sur Maestricht. Le [illegible] auprès de Mme Favart et celle de [illegible] à quelque violence, « prit craignant sans doute [illegible] le parti de fuir, [illegible] position, se rendit à Bruxelles auprès de Mme la du[illegible] protectrice ».

Mme [illegible] C'est probable. Finit-elle par céder aux so[illegible] de Saxe? Cela paraît aujourd'hui certain. [illegible] d'un doute qui ne semble plus [illegible] soit lassitude, soit crainte pour elle ou [illegible] beaucoup cependant, elle céda enfin aux vœux [illegible] lieu de croire que le fils qu'elle mit au monde à [illegible] fruit de cet amour, dont l'histoire n'est pas toujours [illegible] vainqueur de Fontenoy.

[illegible] en effet, qui fut un ami intime du ménage Favart, écrit [illegible] *[illegible]moires* : « Deux actrices du théâtre de Bruxelles, Chantilli et [illegible] leur rivalité, leur jalousie, [illegible]ces lui donnaient, disait-il, « plus de tourments que les hussards [illegible] de Hongrie ». J'ai lu ces mots dans une de ses lettres. »

[illegible] fin de 1748, Mme Favart quitta Bruxelles pour retourner à Paris. [illegible] pendant les [illegible] de paix, qui [illegible] du traité d'Aix-la-[illegible] délivra un laisser-passer le 28 septembre 1748.

[illegible] après, le Gouvernement autrichien [illegible] filles de Jean-Baptiste [illegible] propriétaires du Grand Théâtre [illegible]nt la libre disposition de la salle. Les choses changèrent brusque[illegible] pour Favart. Maurice de Saxe semble s'être désintéressé de [illegible] des difficultés dont il était, en grande partie, la cause.

On a vu qu'il avait fixé lui-même à cent cinquante ducats le loyer [illegible] « Favart, écrit son petit-fils dans la [illegible] d'introduction aux *Mémoires*, avait [illegible] l'occupation du Brabant par l'armée [illegible] de la remise des pays conquis aux troupes et aux [illegible] les demoiselles Meeus (Favart [illegible] sans avoir fait signifier aucune demande [illegible] un décret de prise de corps contre lui et une saisie des effets de son magasin pour une somme équivalente à vingt-six mille francs, à laquelle il leur avait plu de fixer le loyer de leur théâtre. »

Dans les Vers de Favart on voit les fleurs eclore.
C'est le Fleuriste d'Apollon,
Successeur d'Anacreon,
Il cueille des Lauriers en repandant des Roses.

Chose étrange, nous n'avons pas retrouvé trace de cette procédure, ni devant le Conseil de Brabant, ni devant le Magistrat de la Ville : il est probable que la sentence fut obtenue d'office, par décision du Gouvernement. Ce qui tendrait à le prouver, c'est la rapidité — si contraire aux mœurs judiciaires du temps — avec laquelle la sentence et le décret de prise de corps furent obtenus. Il est même curieux de constater que la décision intervint alors même que les Français étaient encore à Bruxelles. En effet, Maurice de Saxe avait quitté la ville le 7 octobre 1748, quelques jours après M^me^ Favart. Le 3 novembre, les commissaires de l'Impératrice arrivèrent pour traiter de l'évacuation des troupes, dont le retrait ne fut signé que le 12 janvier 1749. La garnison française ne sortit de Bruxelles que le 28 janvier : or, les demoiselles Meeus avaient obtenu gain de cause dès le début de décembre. Le 9 et le 11 décembre, elles firent dresser un inventaire du magasin du théâtre qui appartenait à Favart (1). Puis elles firent diligence pour obtenir l'exécution du décret en France.

Favart était parti pour Paris dès qu'il avait senti sa perte certaine, afin d'invoquer les témoignages et la protection du Maréchal contre l'injustice qu'il éprouvait : et bientôt, muni d'un certificat de ce général, d'une consultation d'avocats et d'un sauf-conduit de M. de Séchelles, intendant de l'armée française dans les Pays-Bas, il retourna pour essayer de recouvrer son magasin. Après des démarches inutiles, il se vit forcé de renoncer à ses effets et obtint, pour toute consolation, la vaine assurance de la protection de M. de Séchelles contre le dessein que les propriétaires pourraient former de le poursuivre à Paris. Il revint donc en France et, le 5 décembre, il écrivait à Bercaville une lettre dans laquelle il le remerciait de s'être mis à la tête de sa pauvre troupe délabrée, pour aider ceux qui voulaient rentrer en France, et il concluait en lui disant : « Je suis persuadé que vos soins et votre expérience sauveront quelques débris du naufrage imprévu que j'ai fait ». Hélas ! Rien ne fut sauvé. Quant à sa troupe, elle se divisa en deux : une partie regagna Paris, l'autre partie resta à Bruxelles avec D'Hannetaire. Ce dernier reparut aussitôt après le départ de Favart et, dès le 6 décembre, relouait aux demoiselles Meeus le théâtre d'où on venait d'expulser l'auteur des *Nymphes de Diane*.

Le malheureux Favart ne devait pas voir de si tôt la fin de ses peines. Le 7 juin 1749, le Maréchal de Saxe prenait la peine d'informer M^me^ Favart que les demoiselles Meeus, ayant de puissants protecteurs, avaient obtenu de rendre exécutoire en France, le décret de prise de corps délivré contre son mari. En effet, le 10 juin, une lettre de cachet obligeait

(1) Il se trouve aux Archives de la Ville (Hôtel de Ville), liasse 621. Cet inventaire, dressé à la requête des demoiselles Meeus, est en langue flamande.

Favart à se sauver. Il alla se refugier à Strasbourg, où il se tint caché durant quatre mois, tandis que M^me^ Favart était installée par le Maréchal, dans une petite maison de la rue Vaugirard, où il la faisait garder à vue par ses dragons !

On ne sait pas comment se terminèrent les poursuites intentées par les demoiselles Meeus contre leur débiteur. Celui-ci paya-t-il, en tout ou en partie ; cela paraît peu probable, car il n'avait plus rien à ce moment. La réalisation du magasin du théâtre a dû les rembourser partiellement. On croit qu'elles se lassèrent enfin et que l'affaire en resta là.

Ainsi se termina la direction Favart, si heureusement commencée, si malencontreusement achevée. Elle fut pour le théâtre de Bruxelles un intermède brillant, pittoresque et curieux. Il est regrettable que la publication de la *Gazette de Bruxelles* ait été suspendue par l'occupation française ; elle nous eut permis de suivre de près l'activité théâtrale, dont fit preuve dans la capitale des Pays-Bas conquis, cet auteur-directeur, qui fut un incontestable homme de théâtre et, dans son domaine, un créateur.

DE FAVART A D'HANNETAIRE.

Le départ de Favart ne laissa donc pas Bruxelles sans spectacle, mais il fallut un certain temps pour que le calme se rétablit et qu'une exploitation régulière fut à nouveau possible. D'Hannetaire, en homme pratique, reconstitua une petite troupe avec les débris de celle de Favart.

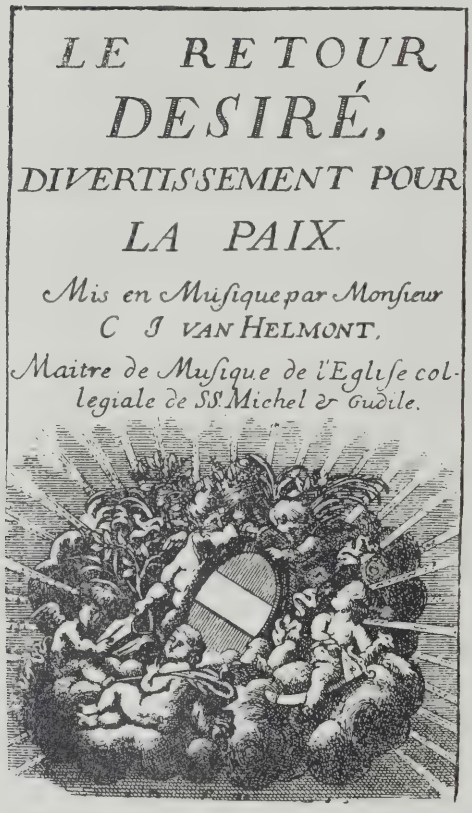
Le 6 décembre 1748, il louait aux demoiselles Meeus le Grand Théâtre, mais sans engagement de bail; la convention fut conclue pour une redevance, renouvelable au jour le jour, de trois pistoles par représentation et de six par bal, sans autre condition (1). D'Hannetaire crut prudent de ne pas prolonger cette tentative au delà de quelques semaines. Au début de 1749, il passa la main à un nommé Le Clair, dont on ne sait rien, sinon qu'il dirigeait la Comédie de Bruxelles en avril 1749, et qu'il fit représenter, le dimanche 27, un petit opéra-comique intitulé *Le Retour de la Paix*. Pièce de circonstance, dont Bruseau de la Roche, revenu à Bruxelles en qualité de comédien, avait écrit les paroles et dont Le Clair avait lui-même composé la musique (2). Elle fut donnée en l'honneur du prince Charles de Lorraine, dont la rentrée dans la capitale avait été fêtée par toute la population. Aussi, la *Gazette de Bruxelles* assure-t-elle qu'à ce gala du 27 avril, « le concours de monde fut si grand, qu'on ne pouvait plus y trouver place » (3). La troupe de Le Clair ne fit que

(1) A. G. R. Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 1550.

(2) Ce qui a paru suffisant à Faber pour identifier ce Le Clair, qui d'ailleurs s'appelait Jean-Baptiste, avec le célèbre violoniste Jean-Marie Leclair l'aîné. (Cft FABER, t. I, p. 194.)

(3) La pièce de Ch.-J. Van Helmont, analysée par VANDERSTRAETEN (op cit., t. I, p. 76), est peut-être de la même époque; elle est en tout cas du même genre. — M. Paul Bergmans, l'érudit musicologue possède la partition manuscrite d'une cantate de circonstance qui paraît aussi se rapporter à l'entrée de Charles de Lorraine à Bruxelles en 1749. Elle est écrite pour une voix avec accompagnement d'orchestre (hautbois, bassons, cors en *ré* et timbale). Il ne serait pas impossible que ce fut une œuvre de Josse Boutmy.

passer : elle était composée de plusieurs membres de la famille de son directeur et pouvait interpréter la comédie et l'opéra. Le 11 mai, elle joua devant Son Altesse Royale la tragi-comédie de *Samson* (1), puis elle repartit pour la province. Aucun entrepreneur ne se présenta et Bruxelles courut un moment le risque d'être privé de théâtre pour le plus grand dommage de la Cour et de la Ville, qui goûtaient fort ce genre de plaisir. C'est alors que trois grands seigneurs résolurent de prendre à leur compte le bail du théâtre et ils sollicitèrent un octroi exclusif pour les spectacles. Le 21 juin 1749, le duc d'Arenberg, le duc d'Ursel et le marquis de Deynze se trouvèrent ainsi directeurs en titre de l'exploitation (2). En mécènes généreux, ils voulaient assurer à leurs frais son activité théâtrale et en même temps lui donner plus de diversité en y appelant des troupes de genres différents. La première qui bénéficia de cette faveur fut une troupe d'opéra-comique italien dirigée par le sieur Croza, qui venait de Londres (3), et dans laquelle les rôles de bouffon étaient tenus par un acteur réputé du nom de Lasky. Les représentations furent fréquentes durant les mois d'août et de septembre et Son Altesse Royale les suivit avec assiduité. Le 20 septembre, elle prit un plaisir très vif à entendre *Oratio*, opéra-comique italien, dont les airs sont aussi charmants que la pièce est divertissante (4).



PARTITION D'UNE PIÈCE DE CIRCONSTANCE, COMPOSÉE PAR VAN HELMONT, POUR LE RETOUR DU PRINCE CHARLES DE LORRAINE. (1749)

(1) *Gazette de Bruxelles* du 13 mai 1749. La pièce de Romagnesi garda longtemps l'affiche comme spectacle de carême.

(2) Voir texte de l'octroi dans FABER, t. IV, p 42.

(3) *Gazette de Bruxelles* du 5 août 1749. La troupe du Signor Croza avait débuté à Londres à l'automne de 1748. L'impresario y retourna en novembre 1749, mais il y fit de mauvaises affaires et s'enfuit en abandonnant sa troupe et en laissant des dettes (avril 1750) Voir BURNEY, op. cit., t. IV, pp. 458-460. — Il revint à Bruxelles en 1753.

(4) Ibidem, du 23 septembre 1749. *Oratio* est un des nombreux titres du *Maestro di musica* de Pergolèse, ce charmant intermezzo créé à Naples entre 1730 et 1733, sans qu'on connaisse la date exacte de la première représentation. Les Bouffons Italiens le donnèrent à l'Opéra de Paris, le 19 sept. 1752.

M^me^ FAVART

Dans le rôle de Bastienne, de *Bastien et Bastienne*

passer [illegible] plusieurs membres de la famille de son [illegible] la comédie et l'opéra. Le 11 mai, elle joua [illegible] la tragi-comédie de *Samson* (1), puis elle repartit pour la province. Aucun entrepreneur ne se présenta et Bruxelles courut un moment le risque d'être privé de théâtre pour le plus grand dommage de la Cour et de la Ville, qui goûtaient fort ce genre de plaisir. C'est alors que trois grands seigneurs résolurent de prendre à leur compte le bail du théâtre et ils sollicitèrent un octroi exclusif pour les spectacles. Le 21 juin 1749, le duc [illegible] de Deynze se trouvèrent ainsi directeurs en titre de l'exploitation (2). En [illegible], ils voulaient assurer à leurs frais son activité théâtrale et en même temps lui donner plus de diversité en y appelant des troupes de genres différents. La première qui bénéficia de cette faveur fut une troupe d'opéra-comique italien dirigée par le sieur Croza, qui venait de Londres (3), et dans laquelle les rôles de bouffon étaient tenus par un acteur réputé du nom de Lasky. Les représentations furent fréquentes durant les mois d'août et de [illegible] et Son Altesse Royale les suivit avec assiduité. Le 20 septembre, [illegible] plaisir très vif à entendre *Oratio*, opéra-comique italien, dont [illegible] charmants que la pièce est divertissante (4).

[illegible] D'UNE PIÈCE DE CIRCONSTANCE, [illegible] PAR VAN HELMONT, POUR LE [illegible] DU PRINCE CHARLES DE LORRAINE. (1749)

(1) [illegible] du 13 mai 1749. La pièce de Romagnesi garda longtemps l'affiche [illegible]

(2) [illegible] FABER, t. IV, p. 42.

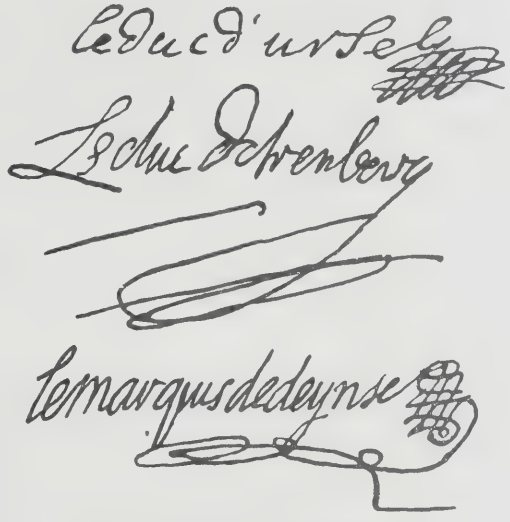
(3) *Gazette de* [illegible] août 1749. La troupe du Signor Croza avait débuté à Londres à l'automne de 1748. [illegible] retourna en novembre 1749, mais il y fit de mauvaises affaires et s'enfuit en abandonnant [illegible] laissant des dettes (avril 1750). Voir BURNEY, op. cit., t. IV, pp. 158-160. — Il revint [illegible]

(4) Ibidem, du 21 septembre 1749. [illegible] est un des nombreux titres du *Maestro di musica* de Pergolese, ce charmant intermezzo [illegible] entre 1730 et 1733, sans qu'on connaisse la date exacte de la première représentation. Les Bouffons italiens le donnèrent à l'Opéra de Paris, le 19 sept. 1752.

Crosa fut remplacé par les frères Hus, qui dirigeaient la troupe du Théâtre de Rouen et qui occupèrent la scène de Bruxelles durant l'hiver 1749-1750.

L'entretien du Grand Théâtre sur un tel pied coûtait fort cher; les entrepreneurs ainsi engagés, ne jouant plus à leurs risques et périls, étaient moins ménagers des deniers de l'entreprise.

Les trois nobles « entrepreneurs des spectacles » occupaient les premières places dans la haute société bruxelloise. Léopold-Philippe-Charles-Joseph, duc d'Arenberg, prince du Saint-Empire romain, duc d'Arschot et de Croy, était né à Bruxelles le 14 octobre 1690; chevalier de la Toison d'Or, grand d'Espagne de 1re classe, il avait été nommé successivement conseiller d'Etat, gentilhomme de la Chambre de Charles III (plus tard Charles VI, Empereur), capitaine de la garde de corps de Bourgogne, gouverneur de Mons, puis gouverneur, capitaine-général et grand bailli du Hainaut; et enfin feld-maréchal des troupes autrichiennes aux Pays-Bas. Il fit la campagne de Hongrie avec le prince Eugène. Ce fut un mécène éclairé des lettres et des arts; il avait épousé à Bruxelles en 1711, Marie-Françoise de Pignatelli, princesse de Bisaccia, et mourut en 1754, le 4 mars, en son château d'Héverlé.



LES « TROIS GRANDS SEIGNEURS »
qui dirigèrent le spectacle de Bruxelles de 1749 à 1752

Le deuxième, Charles-Elisabeth-Conrad-Albert-Guillaume-François de Paule, duc d'Ursel et d'Hoboken, naquit le 26 juin 1717 et mourut le 11 janvier 1775, après une carrière bien remplie : maréchal héréditaire du Brabant, grand veneur et haut forestier de Flandre, chambellan actuel de S. M. I. et R. l'Empereur d'Autriche, lieutenant-général, il fut nommé gouverneur de Bruxelles. Il avait épousé, le 15 août 1740, Marie-Joséphine-Eléonore, princesse de Lobkowitz, dame de la Croix étoilée, dont il eut huit enfants.

Enfin, le plus jeune, Jean-Charles-Joseph, comte de Merode et du Saint-Empire, marquis de Deynze, était né le 4 décembre 1719, de Joachim-Maximilien-Marie-Joseph-Hyacinthe, comte de Merode et de Montfort,

quatrième marquis de Deynze, et de Thérèse-Jeanne-Philippote de Merode-Houffalize. Il avait épousé, en 1744, Marie-Flore-Charlotte-Thérèse, princesse d'Arenberg, dame de la Croix étoilée, qui ne lui donna pas d'héritier. Devenu, en 1745, deuxième colonel du régiment de Los Rios, il mourut en 1774, avec le grade de lieutenant-feld-maréchal des armées impériales.

Les trois grands seigneurs sollicitèrent de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine un subside, qui leur fut octroyé sous forme d'abonnement à la Comédie. Désormais le Prince paiera sur sa cassette de quatre à douze mille florins par an. Dans la « Comptabilité de la Maison du Prince Charles de Lorraine » (1), on retrouve de multiples quittances pour les semestres ou les trimestres d'abonnement payés d'abord aux trois nobles directeurs, ensuite aux autres entrepreneurs. Le premier reçu retrouvé se rapporte à l'année 1750 : le subside fut réglé à terme échu et le duc d'Arenberg, le duc d'Ursel et le marquis de Deynze en délivrèrent reçu le 18 avril 1751. Plus tard, les finances du prince Charles étant de plus en plus obérées, les paiements se feront parfois attendre longtemps. Mais au début, Son Altesse Royale tint à honneur de collaborer princièrement à l'entretien du spectacle.

Charles de Lorraine adorait en effet le théâtre. Non seulement il suivait les représentations d'opéra à la Monnaie, mais encore il avait fait rouvrir le Petit Théâtre du Coffy pour les spectacles de comédie française et il s'y rendait très volontiers (2). Bientôt il fera remettre en état le théâtre de la Cour, à l'Hôtel d'Orange, et il aura une autre scène dans chacune de ses résidences favorites : à Tervueren, à Mariemont, à Evere. Quand le duc d'Arenberg le reçoit à Héverlé, ou le prince de Ligne à Belœil, il n'est pas de plus agréable distraction pour lui que d'entendre la comédie jouée par son entourage ou par la troupe mandée de Bruxelles (3). Chaque fois qu'un événement heureux survient dans la vie publique, tantôt pour le carnaval, tantôt à l'occasion de la fête de S. M. l'Empereur, de l'accouchement de S. M. l'Impératrice ou d'une grande fête religieuse, le Gouverneur général fait donner au peuple le plaisir gratuit d'un spectacle ou d'un bal. Les bals, en effet, étaient fréquents et constituaient pour les directeurs une source de profits. La

(1) Ce fond d'archives n'est ni classé, ni inventorié ; les liasses qui le composent, au nombre de plusieurs centaines, ne sont pas numérotées. Nous avons procédé à leur dépouillement, mais nous ne pouvons, à cause de cela donner de références numérotées pour les pièces dont nous avons fait usage dans ce fond très intéressant.

(2) Cft *Gazette de Bruxelles*, 7 novembre 1749 et 30 janvier 1750.

(3) *Gazette de Bruxelles*, 17 novembre 1750, 4 août 1751, 7 novembre 1752.

comptabilité du Prince porte trace de ses magnificences et plus d'une fois par saison son banquier, la Veuve Nettines, reçut ordre de payer à Péry, receveur du théâtre, les frais des bals, qui se montaient en moyenne à deux cent trente florins, dans les années de début (1).

Aussi regrettait-il lui-même de devoir parfois interdire les représentations théâtrales, mais il y était contraint par la coutume qui voulait que toutes les réjouissances fussent suspendues lorsque survenait un deuil, une calamité ou un événement religieux important. Le 31 décembre 1750, c'est un ordre de suspendre toutes les fêtes et spectacles durant six semaines pour le décès de S. M. l'Impératrice douairière (2). Le 13 juin 1751, c'est une autre ordonnance à l'occasion de la publication du jubilé accordé par N. S. P. le Pape et publié par un mandement de S. E. le cardinal d'Alsace (3). C'était chaque fois l'entrepreneur des spectacles qui devait supporter les frais onéreux de ces suspensions des divertissements publics.

Les trois seigneurs qui avaient assumé la charge du Grand Théatre (4), y avaient fait personnellement des dépenses d'entretien considérables : c'est le cas pour le duc d'Arenberg en 1751 et 1752 (5). Mais, ce passe-temps ayant perdu le mérite de la nouveauté, ils désirèrent attacher à l'exploitation un directeur qui s'y consacrât entièrement. Le 1er avril 1752, un octroi exclusif fut délivré par le Gouvernement en faveur de Jean-François Durancy, pour le terme de trois ans et avec l'autorisation « de se transporter et jouer la comédie avec sa trouppe dans les provinces des Pays-Bas de la Domination de l'Impératrice et Reine, lorsqu'il ne jouera pas à Bruxelles ». L'octroi stipule également que « la dite trouppe sera sujette au Maréchalat de la Cour, pour toutes les difficuletés et causes contentieuses qui se pourront présenter » (6).

Le Prince Charles était favorable au nouveau directeur et il lui alloua

(1) En 1749-1750, la Veuve Nettines paye ainsi pour Son Altesse Royale en frais de bals publics gratuits 1936 l. 13 s. (Chambre des Comptes, reg. 1839. Compte Général).

(2) A. V. B. Liasse 621.

(3) Ibidem et aussi *Gazette de Bruxelles*, 15 juin 1751.

(4) Ils payaient au curateur de la faillite Meeus trois mille florins par an; le loyer avait beaucoup diminué puisque celui de Durant en 1730 montait à huit mille quatre cents florins (Conseil Privé, carton 1052).

(5) Archives d'Arenberg, comptes du receveur J. Gaillard, 1751, pp. 155 et 1752 *passim*. (Communication de M. E. Laloire.) — Ici se poserait peut-être la question de savoir si le chevalier Servandoni a fait des décors pour le Grand Théâtre de Bruxelles et si ce fut sous la direction des trois grands seigneurs. Il semble que ce soit l'opinion de M. Paul SAINTENOY (« Servandoni, sa vie et son séjour en Belgique » dans *Annales de la Soc. d'Arch. de Bruxelles*, t. XXIX, 1920). Mais il en étend la période de 1749 à 1763. Personnellement, nous n'avons trouvé la preuve du séjour de Servandoni à Bruxelles qu'en 1762. Il est très possible et tout à fait vraisemblable qu'il ait travaillé pour la Monnaie, mais à la vérité on ignore dans quelles circonstances et à quel moment.

(6) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1478.

pour commencer un subside de six mille florins par an (1). Durancy reprit donc le bail passé entre ses trois nobles prédécesseurs et les demoiselles Meeus, puis il réunit une troupe et présenta un répertoire qui eurent tous deux l'agrément de la Cour et du public.

JEAN-FRANÇOIS FIEUSACQ, DIT DURANCY
entrepreneur des spectacles de 1752 à 1755

La composition exacte de cette troupe nous est connue par un petit almanach du temps qui abonde en détails sur le Grand Théâtre (2). Les premiers rôles y sont tenus par d'excellents sujets, dont certains jouaient à Bruxelles depuis plusieurs années, mais qui n'avaient jamais été groupés dans une « compagnie » aussi homogène.

Le directeur Durancy y tenait les premiers comiques. Jean-François Fieusacq, dit Durancy, était fils d'une ancienne femme de chambre de S. M. la Reine de Pologne, duchesse de Lorraine et de Bar. En mai 1745, il avait épousé à Paris Françoise-Antoinette Dessuslefour, qui avait débuté à la Comédie-Française, le 5 mai 1741, sous le nom de M^lle^ Darimath, puis avait paru à la foire Saint-Laurent dans les rôles de comédie légère qui convenaient fort bien à son tempérament primesautier. De ce mariage naquirent deux filles : Madeleine-Céleste et Claire-Eulalie, dont la première, née à Paris le 21 mai 1746, devait illustrer au théâtre le nom de M^lle^ Durancy; la seconde joua longtemps à Bruxelles.

FRANÇOISE-ANTOINETTE DESSUSLEFOUR
femme de Durancy, dite M^lle^ Darimath

La Darimath et son mari firent partie de la troupe du Maréchal de Saxe et on les voit figurer en 1747 et 1748 dans la distribution des *Nymphes de Diane* et de *Cythère assiégée*. Ils restèrent à Bruxelles après la dispersion de la troupe de Favart, et M^me^ Durancy, qui était, dit-on, de vertu peu farouche et de caractère

(1) A. G. R. Chambre des Comptes, reg. 1839, et Comptabilité du Prince Charles.

(2) *Almanach historique et chronologique de la Comédie françoise établie à Bruxelles, sous la protection de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine.* (Bruxelles, 1754, in-18 de 152 pages, et 1755, idem.)

LÉOPOLD-PHILIPPE-CHARLES-JOSEPH, DUC D'ARENBERG

pour commencer un subside de six mille florins par an (1). Durancy reprit donc le bail passé entre ses trois [illegible] prédécesseurs et les demoiselles Meeus, puis il réunit une troupe [illegible] présenta un répertoire qui eurent tous deux l'agrément de la Cour et du public.

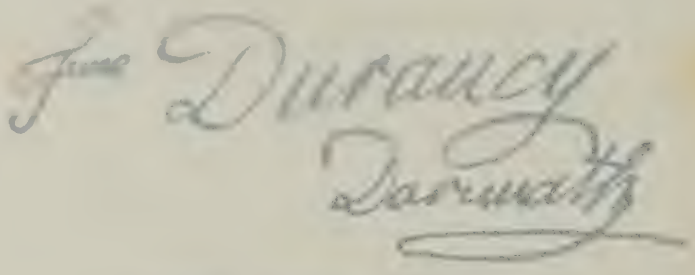
[illegible], DIT DURANCY
[illegible] de 1752 à 1755

La composition exacte de cette troupe nous est connue par un petit almanach du temps qui abonde en détails sur le Grand Théâtre (2). Les premiers rôles y sont tenus par d'excellents sujets, dont certains jouaient à la [illegible] depuis plusieurs années, mais qui n'avaient jamais été groupés [illegible] une « compagnie » aussi homogène.

[illegible] Durancy y tenait les premiers comiques. Jean-François Fieuse[illegible] Durancy, était fils d'une ancienne femme de chambre de S. M. la Reine de Pologne, duchesse de Lorraine et de Bar. En mai 1745, [illegible]

LEOPOLD PHILIPPE-CHARLES-JOSEPH, DUC D'ARENBERG

à la Comédie-Française, le 5 mai 1741, sous le nom de Mlle Darimath, puis avait paru à la foire Saint-Laurent dans les rôles de comédie légère qui convenaient fort bien à son tempérament primesautier. De ce mariage naquirent deux filles : Magdeleine-Céleste et Claire-Louise, dont la [illegible] le 21 mai 1745, devait illustrer au théâtre le nom de Mme Durancy ; la seconde joua longtemps à Bruxelles.



FRANÇOISE-ANTOINETTE DESSUSLEFOUR
femme de Durancy, dite Mlle Darimath.

La Darimath et son mari firent partie de la troupe du Maréchal de Saxe et on les voit figurer en 1747 et 1748 dans la distribution des *Nymphes de Diane* et de *Cythère assiégée*. Ils restèrent à Bruxelles après la dispersion de la troupe de Favart, et Mme Durancy, qui était, dit-on, de vertu peu farouche et de carac[illegible]

(1) A. G. R. Chambre des Comptes, reg. 1845, et Comptabilité du Prince Charles.

(2) *Almanach historique et chronologique de la Comédie françoise établie à Bruxelles, sous la [illegible] de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine.* (Bruxelles, 1754, in-18 de 152 pages, et 1755, idem.)

intrigant, sut influencer le choix du duc d'Arenberg et du duc d'Ursel quand il fut question de donner un nouveau directeur au Grand Théâtre.

La petite Céleste fit donc ses premiers pas sur la scène dès l'âge de sept ans, et déjà elle montra cette grâce et cette science des effets qui devaient lui permettre de débuter à treize ans à la Comédie-Française dans le rôle de Dorine de *Tartuffe*. Elle eut à Bruxelles pour compagne la fille de D'Hannetaire, Eugénie, qui devait, elle aussi, illustrer une carrière commencée dans un âge si tendre. C'est ainsi que le 12 décembre 1753 la représentation des *Folies amoureuses* de Regnard fut donnée uniquement par les fillettes et les jeunes filles de la troupe, avec un prologue débité par la petite Céleste Durancy et un compliment à Son Altesse Royale composé par D'Hannetaire et récité par sa fille.

Autour du directeur, quelques comédiens de talent : Gourville, qui tenait les premiers rôles; Dubois, les rois et les pères nobles; D'Hannetaire, les rôles à manteaux et les crispins, dans lesquels il était excellent. La directrice était encadrée par la femme de Gourville et par M^lle^ Destrelle, qui remplissait les premiers rôles, par La Lebrun et La Deschamps dans les amoureuses, par M^me^ D'Hannetaire, gracieuse soubrette, et par un essaim de jeunes comédiennes. Tous ces personnages vont occuper la scène de Bruxelles pendant plusieurs années et maintes circonstances permettront de mettre en lumière les principaux d'entre eux.

L'almanach déjà cité énumère, pour chaque jour de spectacle, les pièces qui tinrent l'affiche. On y retrouve le répertoire de la Comédie-Française avec Molière et Marivaux, Dancourt et Regnard, Corneille et Racine et les auteurs à succès qui les ont suivis (1). On jouait trois fois par semaine, rarement quatre. Parfois des opéras-comiques italiens ou des concerts remplissaient les jours où il n'y avait pas spectacle (2).

Mais une pareille troupe coûtait très cher et les frais généraux étaient élevés. De plus, Durancy et sa femme, qui d'ailleurs ne s'entendaient pas, étaient de bons comédiens, mais de médiocres administrateurs. Un nouveau bail d'un an, signé le 28 avril 1753 (3), avait été consenti par les

(1) Nous donnons en tableau, à la fin du présent chapitre, le répertoire complet de l'année 1753.

(2) Durant deux mois, à la fin de l'année 1753, la troupe italienne de Crosa revint à Bruxelles et interpréta une série d'opéras-comiques : *Les Trois Pêcheuses* (*le Tre Pescatrice*), pièce qui n'est pas autrement désignée : ce pourrait bien être *le Pescatrice, les Pêcheuses,* de Goldoni, données pour la première fois à Milan, au Regio Ducal Teatro, en 1753; *le Monde dans la Lune* (*Il Mondo della Luna,* opera-buffa, paroles de Goldoni, musique de Baldassare Galuppi, detto Buranello, créé à Venise, San Moïse, carnaval 1750); *le Monde à l'envers ou les Femmes qui commandent,* opera-buffa des mêmes auteurs (*Il Mondo nella roversia,* Venise, San Cassiano, automne 1750); *la Fiammetta,* opera-bernesca, d'auteurs anonymes quant au libretto et à la musique, créé à Venise, au Théâtre San Moïse, durant l'hiver 1743-1744; *la Gouvernante hypocrite* (*la Scaltra Governatrice,* pasticcio en deux parties donné par les Bouffons Italiens à l'Opéra de Paris, le 25 janvier 1753.)

(3) Greffes scabinaux de Bruxelles, dossier 9473.

demoiselles Meeus pour un loyer de trois mille florins, mais Durancy n'en régla pas le montant à l'échéance, si bien que les propriétaires durent introduire requête, le 19 juillet 1754, pour le contraindre à payer son dû. Il n'avait en effet rien versé de sa première année de bail et, depuis Pâques 1754, il continuait à jouer dans les mêmes conditions. Arrêt fut mis *ad securitatem debiti* sur la recette des spectacles et des abonnements, sur les costumes du théâtre, sur les meubles personnels de Durancy et enfin sur le montant des subsides de la Cour (1). Durancy, jugeant dès lors la partie perdue, ne se défendit pas dans le procès qui lui fut intenté. Il sollicita un secours du Prince Charles de Lorraine, qui lui accorda généreusement une allocation de mille cinquante florins, laquelle fut payée aux demoiselles Meeus, le 26 août 1754 (2). C'était insuffisant pour tirer d'embarras Durancy, qui devait le montant de deux ans de gages à presque tout le personnel du théâtre. Le plus clair des recettes passait à son entretien personnel et à celui de La Darimath : le ménage vivait bien, recevait volontiers, ayant à sa table six ou sept plats à chaque repas, buvant toujours du vin, sans compter « les repas et divertissements extraordinaires » (3). A ce train de vie, la situation devint bientôt intenable; Durancy essaya de vivre de crédit, en souscrivant des lettres de change à ses créanciers les plus pressants. Ce fut peine inutile et, le 15 mars 1755, il dut quitter Bruxelles pour échapper à un décret plus rigoureux; il se rendit à Bordeaux où il joua durant plusieurs années avant de débuter à la Comédie-Française, le 7 novembre 1759, dans le rôle de Pasquin de la *Coquette*. Nous le retrouverons à Bruxelles en 1762 et c'est alors seulement qu'il paya une partie des dettes qu'il avait laissées en partant.

Les affaires de Jean-Baptiste Meeus — ou plutôt celles de ses héritiers — s'étaient arrangées moins mal qu'on n'aurait pu le croire. On a vu que les biens avaient été saisis, à la requête des principaux créanciers, Ignace Van Brée et sa femme, par lettres exécutoires en date du 22 mai 1730. Le 28 juillet, Antoine De Grieck, premier huissier du Souverain Conseil de Brabant, avait annoncé la mise en vente du Grand Opéra et du bâtiment situé sur le Munte, avec le *Louvre* et le cabaret du *Chat*. La première vacation fut fixée au 12 août 1730. Aucun amateur ne s'étant présenté, la seconde séance eut lieu le 30 août, la troisième le 30 septembre et la dernière le 4 octobre. Il n'y eut aucun acheteur : en conséquence, l'huissier convoqua tous les intéressés par-devant le Conseil de Brabant, pour y faire valoir leurs droits. La cause fut ajournée : en vain

(1) Tribunal aulique, dossier 1491.
(2) A. G. R. Chambre des Comptes, reg. 1839.
(3) Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 787.

voulut-on concilier les intérêts opposés. Il fallut désigner des curateurs (1), qui se préoccupèrent uniquement de louer le théâtre et d'en faire rentrer les loyers : ce qui précède fait présager que leurs efforts durent être souvent inutiles et leur tâche compliquée. Enfin, au bout de vingt ans, on voulut en finir : Ignace Van Brée avait cédé ses droits de créancier à Paul Van Cutsem et à sa femme Catherine De Vos, dont les héritiers et ayants droit présentèrent requête pour voir appeler en dernier ressort tous ceux qui avaient quelques prétentions à charge des biens de feu Jean-Baptiste Meeus, afin de voir adjuger ceux-ci au plus offrant et dernier enchérisseur.

Le 31 janvier 1753, le notaire Henri De Neck se présenta, au nom des héritiers et enfants de J.-B. Meeus et de sa femme Catherine Van Cutsem. Cette dernière, encore en vie (2), n'éleva aucune revendication et ce furent Jean-François Meeus, Catherine-Josepha, Anna-Josepha, Barbara-Josepha, Francisca-Josepha, Antoinette-Josepha, épouse de Jean-Baptiste De Zadelere, et les quatre enfants orphelins de Marie-Josepha Meeus, épouse décédée de feu Jean-Joseph Simons, qui acquirent en indivision, pour la somme globale de cinquante-cinq mille florins, l'ensemble des immeubles ayant appartenu à leurs parents et grands-parents (3). Ainsi revenaient à leurs propriétaires légaux le « Grand Théâtre sur la Monnoie » et les bâtiments adjacents. Mais la multiplicité des possesseurs allait en rendre l'exploitation difficile; aussi conclurent-ils entre eux une série d'arrangements. Le 26 mai 1756, Jean-François Meeus cédait sa part pour six mille six cent vingt-six florins à ses trois sœurs Anne, Barbara et Francisca (4). Un an plus tard, le 17 mai 1757, Barbara-Josepha Symons, en son nom et au nom de ses frères et sœurs, cédait à son tour et pour la même somme, leur part de propriété aux autres ayants droit (5). Catherine Meeus était morte entre temps *ab intestat* et sa part avait fait retour à la masse. Enfin, le 7 janvier 1762, Antoinette Meeus et son époux J.-B. De Zadelere vendaient, pour sept mille florins, leur portion d'héritage à leurs trois sœurs et belles-sœurs célibataires, qui restèrent ainsi les seules propriétaires du théâtre (6).

(1) Le Conseil avait nommé le conseiller de Hemptines et Philippe-Joseph Robyns. (Conseil de Brabant, sentence du 4 janvier 1731.)

(2) Elle mourut le 1er janvier 1755.

(3) A. G. R. Greffes scabinaux de Bruxelles, reg. 1562, acte du 16 juin 1761.

(4) N. G. B. Liasse 9078, acte du 21 mai 1756, minutes du notaire H. De Neck.

(5) Ibidem. Liasse 9079, acte du 17 mai 1757, minutes du notaire H. De Neck.

(6) A. G. R. Greffes scabinaux de Bruxelles, reg. 1563, acte du 7 janvier 1762. Cft aussi N. G. B. Liasse 9084, acte du 2 janvier 1762, minutes du notaire Henri De Neck. — Le testament des trois sœurs dans N. G. B. Liasse 9086, acte du 27 juin 1764, minutes du notaire Henri De Neck.

D'Hannetaire, toujours habile à profiter des occasions, se trouva encore une fois en situation de recueillir les bénéfices de la défaillance de Durancy, comme il l'avait fait en 1749 au départ de Favart. Après un séjour à Bordeaux en 1751-52, il avait passé par Paris et s'était présenté à la Comédie-Française, où il fit des débuts réussis en avril et mai 1752. Mais, persuadé qu'il ne pourrait tenir les premiers rôles à côté des grands chefs d'emploi, il reprit la route des Pays-Bas, décidé à y faire fortune (1).

En 1753, il entra avec sa femme et sa fille Eugénie dans la troupe de Durancy. Peu à son avantage dans les rôles tragiques, D'Hannetaire excellait dans les rôles « à manteau », dans les crispins et dans les grands troisièmes rôles. C'était un acteur très consciencieux, qui avait l'amour de son art et la connaissance de son métier. Il était de bon conseil, comme Dazincourt en fit l'expérience, et sut se concilier la sympathie de plusieurs grands artistes du temps, notamment de Garrick; son livre, *Observations sur l'Art du Comédien,* publié vers la fin de sa vie, témoigne d'un esprit tenace et d'une réelle probité artistique. C'était de plus un habile homme qui sut tirer parti des circonstances, pour le plus grand profit des siens. Aussi devait-il régner bientôt d'une façon absolue sur le tripot comique et s'ériger en régent de la scène bruxelloise. Il allait en même temps se faire une place dans le monde, tranchant du grand seigneur et jouant au mécène, recevant chez lui l'élite de la société et laissant ses filles, non moins habiles que leur père, se concilier les faveurs les plus intimes du vicomte des Androuins et du prince de Ligne.

Tout d'abord, après la déconfiture de Durancy, il importait de reprendre la direction du Grand Théâtre. La troupe se trouvait fort en peine du départ de l'entrepreneur; aussi D'Hannetaire parut-il sauver la situation, même aux yeux des demoiselles Meeus, qui se voyaient déjà sans locataire. On convint d'un loyer de quatre cents pistoles, que D'Hannetaire, imitant Durancy, mit bien du temps à payer : encore fallut-il lui faire un procès (2).

Il s'empressa de déclarer qu'il n'avait jamais été question que de trois cents pistoles, que d'ailleurs ses prédécesseurs avaient toujours payé sur le pied de trois mille florins et qu'il n'entendait pas payer davantage. Comme il avait eu soin de refuser toute convention écrite, les propriétaires durent se contenter de la somme offerte. Encore D'Hannetaire, ne trouvant pas le profit de Bruxelles suffisant, fit-il de nombreuses escapades avec sa troupe, qu'il emmena en province. Durant les mois de novembre et de

(1) D'Hannetaire est une des plus curieuses figures du monde théâtral bruxellois. Voir à son sujet notre étude : *Un comédien grand seigneur : Jean-Nicolas Servandoni D'Hannetaire, seigneur d'Haren.* (A paraître prochainement.)

(2) A. G. R. Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 1550.

JEAN-CHARLES-JOSEPH, COMTE DE MERODE ET DU SAINT-EMPIRE

MARQUIS DE DEYNZE (1719-1774)

D'Hannetaire, [illegible] habile à profiter des occasions, se trouva encore une fois [illegible] recueillir les bénéfices de la défaillance de Durancy, [illegible] en 1749 au départ de Favart. Après un séjour à [illegible] avait passé par Paris et s'était présenté à la Comédie [illegible] des débuts réussis en avril et mai 1752. Mais [illegible] les premiers rôles à côté des grands [illegible] Pays-Bas, décidé à y faire fortune (1).

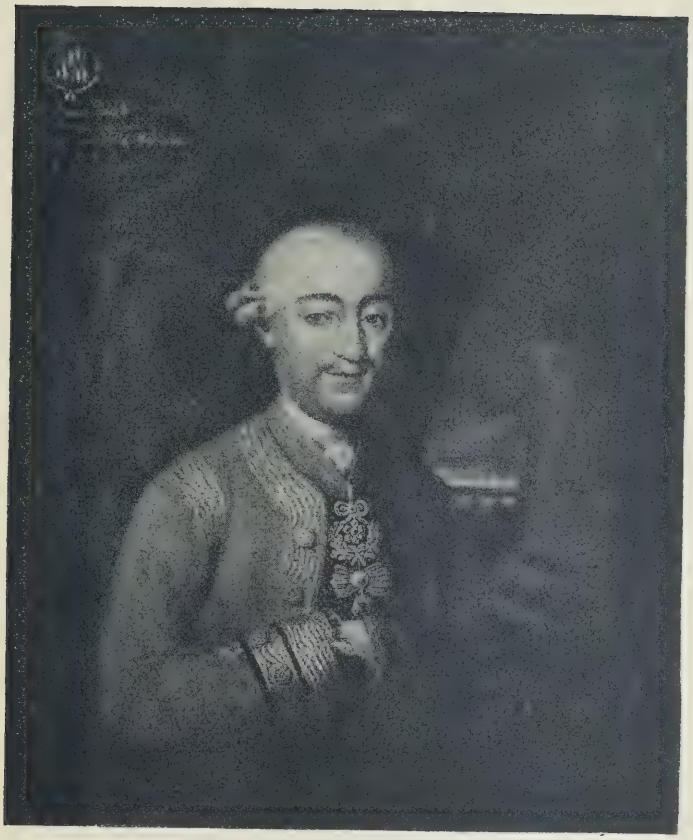
[illegible] et sa fille Eugénie dans la troupe [illegible] dans les rôles tragiques, D'Hannetaire [illegible] », dans les crispins et dans les grands [illegible] acteur très consciencieux, qui avait l'amour de [illegible] de son métier. Il était de bon conseil, comme [illegible] expérience, et sut se concilier la sympathie de plusieurs [illegible] temps, notamment de Garrick; son livre, *Observations [illegible] comédien,* publié vers la fin de sa vie, témoigne d'un esprit [illegible] une réelle probité artistique. C'était de plus un habile homme [illegible] tirer parti des circonstances, pour le plus grand profit des siens. [illegible] devait-il régner bientôt d'une façon absolue sur le tripot comique et [illegible]ger en régent de la scène bruxelloise. Il allait en même temps se faire une place dans le monde, tranchant du grand seigneur et jouant au mécène, recevant chez lui l'élite de la société et laissant ses filles, non moins habiles [illegible] père, se concilier les faveurs les plus intimes du vicomte des [illegible] et du prince de Ligne.

[illegible] d'abord, après la déconfiture de Durancy, il importait de [illegible] trouvait fort en peine [illegible] la situation, même aux yeux des demoiselles Meeus, qui se voyaient déjà sans locataire. On convint d'un loyer de quatre cents pistoles, que D'Hannetaire, imitant Durancy, mit bien du temps à payer : encore fallut-il lui faire un procès (2).

Il s'empressa de déclarer qu'il n'avait jamais été question que de trois cents pistoles, que d'ailleurs ses prédécesseurs avaient toujours payé sur le pied de trois mille florins et qu'il n'entendait pas payer davantage. Comme il avait eu soin de refuser toute convention écrite, les propriétaires durent se contenter de la somme offerte. Encore D'Hannetaire, ne trouvant pas le profit de Bruxelles suffisant, fit-il de nombreuses escapades avec sa troupe, qu'il emmena en province. Durant les mois de novembre et de

(1) D'Hannetaire est une des plus curieuses figures du monde théâtral bruxellois. Voir à son sujet notre étude : *Un comédien grand seigneur : Jean-Nicolas Servandoni D'Hannetaire, seigneur d'Haren.* (A paraître prochainement.)

(2) A. G. R. Alcadie, Grand Marechalat, Tribunal aulique, dossier 1550.



décembre 1755, il occupa ainsi le théâtre de Gand (1). Puis il passa une grande partie de l'hiver 1755-1756 à Anvers (2), cependant qu'une autre troupe, dirigée par un maître de ballets du nom de Devisse, en tournée à Bruxelles, y donnait des représentations, sous les auspices du duc d'Arenberg, qui lui octroya plusieurs subsides et prit trois loges en abonnement (3). Au début de 1756, D'Hannetaire entend revenir à Bruxelles et reprendre possession du Grand Théâtre; mais les propriétaires veulent l'en empêcher, sauf à recevoir quatre cents pistoles de loyer, et refusent de laisser ouvrir les portes de la salle. Il fallut un ordre du Gouvernement pour que le spectacle reprit son cours (4).

Le répertoire interprété par la troupe de D'Hannetaire était surtout variée dans les genres comiques et tragiques. Parfois il s'y ajoutait une pièce à ariettes ou un opéra-comique. C'est le *Maître de musique* de Baurans, cette amusante parodie en deux actes de l'intermède italien de Pergolèse que l'Opéra de Paris avait donné en 1752; c'est le *Trompeur trompé* ou la *Rencontre imprévue*, jolie pièce de Vadé, créée à Paris le 18 février 1754 et donnée à Bruxelles dès le 28 juin; c'est la *Servante Maîtresse* de Pergolèse, jouée le 12 juillet 1754. Le répertoire de Favart continue à avoir infiniment de succès : le 30 janvier 1756, la troupe de D'Hannetaire donne le *Caprice amoureux ou Ninette à la Cour*, charmante comédie en vers libres, mêlée d'ariettes italiennes (5). Les *Chinois*, de Naigeon, font affiche, le 18 mars avec les *Amans trompés,* opéra comique en trois actes (6). C'est encore le *Chinois poli en France,* d'Anseaume; la *Bohémienne,* de Favart; le *Calendrier des Vieillards ou le Corsaire généreux*, de Bret et La Chassaigne; *Il était temps ou l'Ecuyer téméraire*, opéra-comiqne de Vadé; l'*Enfant gâtée ou Folette et Roger-Bontems*, autre opéra-comique du même auteur; la *Fausse Duègue ou Le Jaloux corrigé par force*, opéra-comique en deux actes, de Favart et Parmentier; *Arlequin sauvage,* comédie héroïque de Delisle de la Drevetière; le *Double Veuvage*, de Dufresny.

Ce répertoire a pour lui sa variété et sa nouveauté. A peine les œuvres ont-elles vu à Paris les feux de la rampe que Bruxelles en a connais-

(1) Cft Claeys, op. cit , t. II, p. 124

(2) Cft *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique,* 1898, p. 65.

(3) Archives d'Arenberg. Section : « Maison ». Comptes J. Gaillard, reg. de 1756, pp. 136-138. (Communiqué par M. E Laloire.)

(4) Ce différend donna lieu à un procès intéressant pour l'histoire du théâtre. (Cft A. G. R. Greffes scabinaux de Bruxelles, liasse 9473 et A. V. B. Liasse 621.)

(5) La musique de cette œuvre est faussement attribuée à Saint-Amans. Sur l'origine des airs, voir A. Wotquenne, *Catalogue de la Bib. du Conserv. de Bruxelles,* nos 2025 et 2026.

(6) Quelle est cette pièce? Celle en un acte, mêlée d'ariettes, composée par Anseaume et Marcouville et qui porte le même titre, ne fut jouée au Théâtre du faubourg Saint-Laurent que le 26 juillet 1756.

sance. D'Hannetaire s'est donné en effet pour but de mettre le Grand Théâtre sur un pied d'égalité avec les scènes françaises. Puisqu'il n'a pu lui-même briller à Paris, au moins veut-il créer à son théâtre une réputation qui s'étende à l'étranger. Il y parviendra et désormais la Comédie de Bruxelles sera tenue pour une scène dont on s'honore d'avoir été le pensionnaire. Durant quarante ans les acteurs qui feront partie de la troupe seront tous sujets d'élite et nombre d'entre eux ne la quitteront que pour entrer à la Comédie-Française. Il en est même qui feront ici des débuts sensationnels. Quant aux œuvres jouées, elles le seront avec infiniment de soins et de bon goût et c'est par là que la Monnaie acquerra un renom qui n'a cessé de grandir.

Pour mettre le public à même d'apprécier ce répertoire, le libraire J.-J. Boucherie prit l'habitude de donner des réimpressions de toutes les pièces, soit avec la distribution de Paris soit avec celle de Bruxelles. C'est ainsi que nous connaissons la plupart des œuvres jouées au Grand Théâtre entre 1750 et 1760.

Ces petits volumes nous renseignent aussi sur la première troupe qui fut aux ordres de D'Hannetaire : comme hommes, Le Jeune, Jourdan, Gourville, qui semble avoir été son collaborateur le plus assidu et avec lequel il devait plus tard s'associer; comme femmes, M^me^ D'Hannetaire, Eugénie D'Hannetaire, M^lle^ Destrelle. Le directeur lui-même se réservait les rôles de son emploi : troupe au début restreinte, mais il fallait prendre position. Le Prince Charles de Lorraine lui continuait la protection qu'il avait accordée à Durancy : en 1755, il lui paya non seulement les six mille florins de l'abonnement pour la loge de la Cour, mais, le 15 mai, il accordait encore cinq mille cent quatre-vingt-six florins aux demoiselles Meeus, pour supplément de loyer du théâtre, afin qu'elles ne suscitassent plus de difficultés à D'Hannetaire (1). La sollicitude du Prince s'étendait même à la vie privée des comédiens; Gourville ayant dû se séparer de sa femme en 1757, et celle-ci l'ayant menacé d'enlever leur fille, le Prince donna ordre au maréchal de la Cour de veiller à ce que la jeune fille fût « à l'abri de toute insulte et enlèvement de la part de sa mère » (2).

Quant à D'Hannetaire et à sa famille, ils sont l'objet des plus délicates attentions de la part du Gouverneur Général. Dans ces curieux petits carnets où le Prince, de son écriture malhabile, aimait à fixer ses souvenirs personnels et qui sont devenus son « Journal secret », on trouve souvent mention de la troupe. Le 19 janvier 1757, Charles de Lorraine consigne qu'il a « donné at dentaire une boete dor avec 100 souvs, et des boucles at

(1) A. G. R. Chambre des Comptes, reg. 1839. *Passim.*
(2) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1478, 22 juin 1757.

sa femme » (1). Ainsi commence pour D'Hannetaire cette fortune rapide qui devait un jour lui donner une façon de noblesse.

En attendant, D'Hannetaire, directeur avisé, cherchait à plaire au public. Celui-ci, à Bruxelles comme à Paris, était alors divisé par la rivalité de la musique française et de l'italienne et par la « Querelle des Bouffons ». Aussi D'Hannetaire s'empressa-t-il de porter la question au théâtre en demandant à Gaubier de Barreau (2), une pièce d'ouverture pour Pâques 1756 : *Le Triomphe de la Musique italienne ou les Génies rivaux* est en deux actes, précédés d'un prologue indépendant de la pièce; le titre indique assez que les préférences momentanées du public bruxellois engagèrent cette année-là les acteurs à donner le pas aux œuvres italiennes sur les françaises (3).

C'est au cours de la saison 1756-1757 que D'Hannetaire, désireux de développer son entreprise, s'associa le comédien Gourville. Dès le mois de mai 1757, ils signent ensemble les engagements d'acteurs (4) et, le 24 octobre, ils obtiennent un octroi d'un an, à partir de Pâques 1758, non seulement pour jouer au Grand-Théâtre de Bruxelles et y faire jouer pendant l'été des troupes étrangères, mais encore pour aller en province donner des représentations à leur gré. Ils prennent soin d'augmenter leur troupe de tous les sujets propres à lui valoir les applaudissements. C'est ainsi qu'il leur arrive d'avoir des pensionnaires turbulents, comme le danseur Pitrot, qui ne fournit pas les ballets dont il a la composition et qui ne danse pas quand son tour est venu, si bien qu'on est obligé de le menacer de la prison pour refus d'obéissance (5).

Ce n'est pas que D'Hannetaire et ses acteurs se fussent concilié toutes les sympathies; bien des amateurs trouvaient à redire à la composition du répertoire, au choix des interprètes et à leur manière de jouer. On retrouve l'écho de ces divergences d'opinions dans la correspondance échangée, en 1758 et 1759, entre le comte de Cobenzl et le baron de Van Swieten, lequel séjournait tantôt en Allemagne, tantôt à Liége (6). De cette dernière ville il écrit, le 4 octobre 1758 : « M^{r} de Vrints me mande que la Troupe, et particulièrement l'illustre Maison D'Hannetaire, est heureusement

(1) *Journal secret de Charles de Lorraine,* t. I (1757 à 1769). (A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, 2598.)

(2) Edme-Sulpice Gaubier, ancien valet de chambre du Roi, avait donné en 1753 au Théâtre-Italien, l'*Origine des Marionnettes,* parodie de *Pygmalion.*

(3) Cft Faber, op. cit., t. I, p. 200 et t II, p. 84.

(4) Le 21 mars ils engagent, en qualité de danseurs et de chanteurs, Varinot et sa femme, ainsi que Dupuy.

(5) Il ne devait guère changer dans la suite. Cft Funck-Brentano, *La Bastille des Comédiens,* p. 219-222.

(6) Cft Secrétairerie d'Etat et de Guerre, n^{os} 1236-1237.

retournée à Bruxelles; on la dit réduite à cet état primitif dans lequel elle étoit du temps du Prince Waldeck où M^me^ D'Hannetaire, au lieu des Ballets, venait faire les beaux bras entre les actes; on assure cependant ici que, pour amuser le public, D'Hannetaire a appris à danser sur la corde; la médisance ajoute même que c'est M^me^ D'Hannetaire qui lui a donné ce conseil, pour avoir un autre mari. Je ne serais au reste pas étonné, après avoir vu D'Hannetaire apprendre à chanter, qu'il apprit aussi à danser sur la corde. Je ne souhaite aucun mal à M^r^ D'Hannetaire, mais je voudrais fort que M^me^ D'Hannetaire fut dans le cas de venir faire ses secondes noces ici pendant que j'y suis; je m'engagerais d'y jouer du violon; je suppose que toute la parenté seroit de la fête. » A quoi Cobenzl répond, trois jours plus tard : « M^me^ D'Hannetaire dîne aujourd'hui chez moi; je lui dirai ce que vous dites de sa troupe; elle est admirable, D'Hannetaire nous a fait pleurer l'autre jour en faisant Chatillon dans *Zaïre;* le nouvel amoureux doit être un garçon sage, car difficilement il séduira jamais une femme; le nouveau comique ne nous a pas exposé au danger de troubler le spectacle par des ris indécens, et nos danses ne sont pas du tout mauvaises, car nous n'en avons point. Venez voir tout cela par vous même et vous verrés que les actrices que je ne nomme pas ne sont pas du tout mauvaises. » Van Swieten renchérit encore sur la critique : « La seule description du spectacle de Bruxelles, dont Votre Excellence a bien voulu me régaler, m'a fait passer toute l'envie de faire des Tristes : j'ai failli en mourir de rire et si j'avais l'esprit dramatique, je voudrois composer pour cette illustre troupe une Tragédie dans le goût des *Fourberies de Scapin.* Je suppose que le jour de la représentation de *Zaïre* on avoit annoncé cette pièce comme une tragédie burlesque, je suis sûr que Barron n'auroit pas mieux réussi à la travestir qu'elle doit l'avoir été ce jour-là; la seule physionomie de D'Hannetaire masqué en Châtillon devoit faire une parodie excellente. L'idée est neuve d'avoir choisi des Tragédies pour faire rire le public; le défaut du Comique peut bien y avoir donné lieu; pour les danses je crois qu'on gagne de toute façon à n'en pas avoir, mais que deviendront toutes ces cruches, ces chevaux, ces ânes si artistement construits, dont les sieurs Pitrot et Grimaldi scavoient faire un si brillant usage ? J'avoue que si tout autre motif que celui de rendre mes devoirs à Votre Excellence pouvoit m'engager à venir à Bruxelles, ce seroit assurément pour jouir d'un spectacle aussi bouffon. J'espère que Votre Excellence ménagera ma lettre, car je ne voudrois point m'attirer le courroux de M^me^ D'Hannetaire et j'aimerais mieux publier à toute la terre, au risque de tous les démentis que je pourrois essuyer, que la Troupe de 1758 est un assemblage des sujets les mieux choisis en tous genres. » Il faut croire que cette représentation

CHARLES-ÉLISABETH-CONRAD

DUC D'URSEL ET D'HOBOKEN (1717-1775)

CHARLES-ÉLISABETH CONRAD

DUC D'URSEL ET D'HOBOKEN (1717-1775)

de *Zaïre* fut particulièrement mal venue, car Van Swieten en parle encore dans sa lettre du 23 octobre : « Il a passé un bon Hollandais par ici qui, ayant vû la comédie de Bruxelles, crût fermement que *Zaïre* étoit un opéra comique, parce qu'il avoit vû rire tout le monde, et on ne peut prétendre de lui qu'il eut pu discerner, que ce n'étoit pas des vaudevilles qu'on chantoit mais des vers qu'on récitoit dans cette pièce. On assure qu'il se trouve sur le répertoire des nouveaux Ballets une chasse par force où M. D'Hannetaire dansera une belle entrée. Madame en a fourni l'idée au S^r^ Lescot, qui lui fera cette galanterie pour la fête de Margot, cela vaudra bien le ballet chinois, dont le spectacle avoit assez l'air, pour autant que je m'en souvienne, d'un buffet de noces de village; il s'y trouvoit bien des patés qu'il auroit été dangereux de découvrir. » Chaque fois d'ailleurs qu'il en a l'occasion, Van Swieten, dont la verve frondeuse s'exerce volontiers aux dépens de D'Hannetaire et de sa troupe, ne manque point de les prendre à parti. Le 9 novembre 1758, étant encore à Liége, il écrit : « On nous donnera cette semaine l'ouverture du spectacle de Liége, la troupe ne scauroit être mauvaise, puisque M. D'Hannetaire a rassemblé tout ce qu'il y avoit de mauvais partout où il l'a pu trouver, cela doit avoir rendu sa troupe assez nombreuse, toutes les troupes des Provinces ont été purgées de cette affaire-là. » A quoi Cobenzl répond, le 18 novembre : « M. et M^me^ D'Hannetaire font si bien que je crois qu'ils attireront tout Paris dans cette ville pour voir leur spectacle, ils nous donnent ces jours-ci trois nouvelles pièces qui n'ont jamais paru ».

Il est à croire que ces critiques étaient plus ironiques que fondées, car le public faisait, au contraire, à D'Hannetaire et à sa troupe un succès sans cesse grandissant. En directeur avisé, D'Hannetaire ne manquait aucune occasion de rendre son programme plus attrayant. Il le fit bien voir en 1759 lorsqu'il accueillit à son théâtre la troupe de Domenico de Amicis qui vint, aux mois de juin et de juillet, donner une série de représentations d'opéra italien. Charles de Lorraine, très friand de ce genre de spectacles, gratifia l'impresario d'un cachet vraiment royal (1). Il existe un projet de contrat, qui ne semble pas avoir été réalisé, entre D'Hannetaire et De Amicis, aux termes duquel les deux directeurs s'engageaient à réunir leurs troupes pour un an : D'Hannetaire devait avoir la troupe française et De Amicis, la troupe italienne, y compris l'opéra (2).

Cette troupe de Domenico de Amicis nous est connue par les livrets des pièces qu'elle joua à Bruxelles et qui, selon l'habitude, furent réimprimés, avec le texte en italien et en français. Nous possédons ainsi le

(1) 20 juillet 1759 : Payé pour opéras à De Amicis 892 livres 10 sols (porté à l'Extraordinaire). Cft A. G. R. Chambre des Comptes, reg. 1839.

(2) A. G. R Secrétairerie d'Etat et de Guerre, farde 2133.

libretto de *Il Tutore burlato,* comédie en musique en trois actes, dédiée par De Amicis au prince Charles de Lorraine. C'est en réalité un arrangement à peine déguisé du *Filosofo de Campagna* de Goldoni, pour lequel on a conservé la musique de Galuppi. En voici la distribution :

ATTORE

Don Tritemio . . . Il Signor Domenico de Amicis ;
Lesbina. . . . . La Signora Anna-Lucia de Amicis ;
Rinaldo. . . . . Il Signor Giovan-Battista Zingoni ;
Lisetta . . . . . La Signora Maria-Anna de Amicis ;
Capocchio . . . . Il Signor Giuseppe Gaetano de Amicis.

A un acteur près, la troupe ne comptait donc que des membres de la famille. Le principal sujet en était assurément Anna-Lucia de Amicis, qui commençait une carrière éclatante. Elle avait alors dix-neuf ans, étant née à Naples en 1740; on sait que, douée d'une voix de contralto remarquable, elle fit l'admiration de Mozart, qui parle d'elle avec éloge en maint endroit de sa correspondance. Jusqu'à présent, on avait cru que ses débuts s'étaient faits à Londres en 1762, sous la direction de Bach (1); la distribution du *Tuteur dupé* indique donc qu'à Bruxelles et quatre ans auparavant la future étoile monta déjà sur les planches aux côtés de son père.

A l'occasion du séjour d'une troupe italienne se ralluma la querelle entre les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française. C'est le moment où, à Paris, les défenseurs de la tradition gauloise, Collé, Favart, Voisenon se querellent avec les italianisants Grimm et Jean-Jacques Rousseau. Bruxelles prit part à la discussion et en reproduisit les phases principales. On en trouve un nouvel écho dans la correspondance déjà citée de Cobenzl à Van Swieten. Le premier écrit, le 23 juin 1759 : « Vrints pourra vous instruire de la guerre civile que nous avons sur la préférence

(1) Cft H. RIEMANN, *Dictionnaire de Musique,* p. 27, trad. G. Humbert. — De Amicis joua ensuite à Anvers en décembre 1759 (Cft FABER, t. II, p. 24), puis à Gand durant l'hiver 1760-61. (Cft CLAEYS, op. cit., t. II, p. 128). Lucia de Amicis se fit entendre pour la première fois devant la Cour de Vienne dans un opéra italien, le 13 mai 1765. La première représentation de la troupe de De Amicis que nous connaissions est celle du 20 juillet 1758, au Théâtre-Italien à Paris : elle donna la *Serva Padrona,* de Pergolèse.

Mais c'est à Londres que la troupe se révéla; Mattei, qui y dirigeait le théâtre, engagea la famille De Amicis pour jouer les opéras-comiques. Elle débuta le 18 novembre 1762 avec la pièce jouée à Bruxelles : *Il Tutore e la Pupilla,* dans lequel Lucia de Amicis captiva le public de différentes façons. Sa figure était aussi gracieuse que ses attitudes étaient élégantes; peut être n'était-elle point parfaitement belle, mais elle avait en elle quelque chose d'attirant et sa voix comme sa manière de chanter étaient douce et d'un charme irrésistible. Tout en elle plaisait aux yeux et chacun de ses sons ravissait l'oreille Elle gardait à l'opera buffa son caractère burlesque et n'était pas moins bonne dans le sérieux. Galuppi composa pour elle *La Calamita de Cuori* et J.-C. Bach lui fit dès lors chanter tous ses opéras : *Orione, Zanaïda,* etc. (Cft BURNEY, op. cit., t. IV et ss.)

du spectacle Italien et de la Comédie Française .» A quoi le baron de Van Swieten répond, le 27 juin, par quelques sarcasmes à l'adresse de la famille D'Hannetaire : « M. de Vrints a eu la charité de m'amuser par le détail de la guerre civile entre les Français et les Italiens de Bruxelles, je crois que la famille D'Hannetaire ou de Haren a fait une imprudence de laisser débuter ce petit opéra; là où ils sont la constitution de leur troupe doit les porter à éloigner le plus qu'il leur sera possible tout ce qui approche je ne dis pas de la médiocrité même, car à en juger par la description qu'on m'en a fait je doute que la Troupe de D'Hannetaire pourrait se soutenir à côté de celle de Francfort même, qui ne croit cependant pas devoir céder le pas pour l'imperfection à qui que ce soit; je crois que cette nouvelle sorte d'émulation à qui inspireroit plus d'ennuy ou de dégoût serait assez plaisante pour un moment ! (1) »

D'Hannetaire recherchait aussi les pièces inédites et suspectibles d'attirer le public. C'est ainsi que le 12 décembre 1759, il représenta un opéra-comique en un acte : *Le Déguisement pastoral*, dont le livret, écrit par Bret, avait déjà servi pour des représentations à la foire Saint-Laurent (2) et dont la partition nouvelle était due à un musicien belge, Philippe Van Malder, violoniste virtuose et compositeur de talent. Une autre fois, le 15 janvier 1761, D'Hannetaire joua une comédie inédite de Jean-Baptiste Rousseau, *l'Hypocondre ou la femme qui ne parle point,* qui ne réussit guère et qui ne fut sauvée d'une chute complète que grâce au talent de comédien de D'Hannetaire lui-même (3).

Dans l'intervalle, le 20 août 1759, avait expiré l'année théâtrale, pour laquelle D'Hannetaire s'était associé avec Gourville; celui-ci demanda seul et obtint pour trois ans un nouvel octroi de direction. Le principal intéressé avait renoncé à son privilège et s'était contenté de rester avec sa famille dans la troupe ordinaire du Théâtre de Bruxelles (4).

Le 30 janvier 1761, la femme de D'Hannetaire, Marguerite Huet, mourut inopinément. C'était une artiste de réel talent, d'un physique gracieux et d'un esprit aimable. Le gazetier du temps, peu prodigue cependant de louanges, ne les lui ménage pas (5). La fin de la saison théâtrale survint quelques jours après ce deuil : on donna, pour la clôture, les *Troqueurs*, l'opéra-comique de Dauvergne, « qu'on a substitué à *Gilles*

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, reg. 1237.

(2) Première représentation : Paris, foire Saint-Laurent, 1744. Plus tard une autre partition pour cette pièce fut attribuée à Gluck, mais à tort, semble-t-il. (Cft A. WOTQUENNE, *Cat. thém. des œuvres de Chr. W. Gluck*, p. 221 et note.)

(3) *Mémoires du Temps ou Recueil des Gazetins de Bruxelles*, n° 38

(4) Cft FABER, t. IV, pp. 43-44.

(5) Cft *Gazetin*, n° 40, p. 160.

garçon-peintre, qui ne put être joué par l'indisposition d'un acteur, soit par le désir que le sieur Gourville a de ne présenter au public que des pièces agréables. On avoit fondé le succès de celle-ci sur la musique, qui n'a pas fait l'effet qu'on en attendait. A l'égard des paroles, elles sont de nature à faire gémir la décence, qu'on ne saurait trop ménager sur un théâtre, devenu, de nos jours, l'école des mœurs et des bienséances (1). »

La troupe partit ensuite pour Gand, sous la direction de Gourville, et elle joua jusqu'à la date fixée pour la réouverture (2). La saison nouvelle devait être brillante : le directeur mit à la scène un répertoire choisi et donna fréquemment à son public le plaisir des débuts de sujets qui n'avaient pas encore paru à Bruxelles. Le détail de cette activité nous est connu grâce aux notes nombreuses que Chevrier, alors en possession du privilège du *Gazetin*, y insère au sujet du théâtre.

La rentrée se fait le 21 mars avec le *Joueur* et le *Consentement forcé*, de Guyot de Merville. Le 29 mars, M^lle^ Menassier, première danseuse de l'Opéra-Comique de Paris, qui passe à Bruxelles « en représentation » l'intervalle des deux foires, débute dans un « Pas de Jalousie » avec le sieur Duqueney. « Cette danseuse réunit, à beaucoup de légèreté dans la jambe, une gaieté singulière dans l'expression, qui lui a mérité avec raison tous les suffrages des connoisseurs; le S^r^ Duqueney n'a peut-être pas le visage aussi pantomime que le genre de la danse l'exigeroit, mais il plaira toujours par le burlesque de ses attitudes, la vivacité de ses mouvements variés avec goût, la légèreté de ses pas et par cet aimable désordre qui est supérieur à l'art et qui fait le premier mérite de la danse comique ». Deux jours après, le 31 mars, ce sont les débuts de Cameli et sa femme, ainsi que de l'acteur Desmarets, dans la tragédie d'*Alzire* : la femme est jolie, la voix est intéressante, quoique d'un débit un peu monotone et pas assez forte pour rendre les grands mouvements de fureur, mais le jeu est vrai dans les situations attendrissantes (3) ; le mari manque d'autorité, bien qu'il y ait de la noblesse dans le visage. Quant à Desmarets, qui interpréta Monteze, il a la voix sonore, mais le jeu incorrect. Quelques jours plus tard, les mêmes acteurs jouent le *Préjugé à la mode* avec la *Féerie de Zénéide*, puis le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, où M^me^ Cameli, dans le rôle de Silvia, put déployer toutes les ressources de son jeu dans le comique. La pièce de Marivaux, ayant plu au public, on donna, le 10 avril, l'*Isle des Esclaves*. Dans l'intervalle, M^lle^ Victoire avait débuté dans la danse grave : « C'est un nouveau plaisir que le Sieur Gourville va procurer au public et

(1) Ibidem, n° 42, février 1761.

(2) Cft CLAEYS, op. cit., t. II, p. 128-129.

(3) Sur cette actrice, dont le vrai nom était Michu, voir une épigramme de Chevrier dans le *Colporteur*, p. 17.

l'on doit lui savoir gré de l'acquisition d'une jeune personne qui a de la précision, des grâces et un développement de bras que Paris, si fertile en excellentes danseuses, a applaudi. » En même temps, on salue les débuts du jeune comédien Delpi, âgé de dix-sept ans, qui joue Crispin des *Folies amoureuses*, puis Milord Houzey, dans le *Français à Londres*. « Il serait injuste de ne pas observer, dit Chevrier, que M^lle^ Eugénie fait des progrès que chaque jour rend plus sensibles : elle a joué la soubrette des *Folies amoureuses* avec une vérité fine qui l'approche de son modèle (1). »

Le 18 avril, on revoit avec plaisir le *Deuil*, de Hauteroche; en même temps, M^lle^ Rosalide, « qui avait laissé la scène libre aux débutants, parut mardi dans la tragédie d'*Iphigénie en Tauride* (2); les suffrages unanimes dont le public l'a honorée, ont dû la convaincre du plaisir qu'elle a fait et l'engager à jouer un peu plus souvent dans le tragique » (3).

Au mois de mai, on donna fréquemment la tragédie : c'est d'abord l'*Orphelin de la Chine*, puis l'*Ecossaise*, de Voltaire; ensuite l'*Hipermnestre* de Lemière, qui ne plut guère. Ces spectacles sérieux sont coupés soit d'un opéra-comique, comme le *Soldat Magicien*, dont la partition charma infiniment, soit d'une comédie comme les *Tuteurs*, de Palissot, qui parut vieillie, ou le *Tems présent*, un acte détaché du *Triomphe du Tems*, de Le Grand.

Les œuvres qui arrivent de Paris sont jouées « dans leur nouveauté », surtout si elles ont été bien accueillies ou si elles ont soulevé une polémique : le *Père de Famille* de Diderot, créé au Théâtre Français, le 18 février 1761, est donné à Bruxelles en septembre de la même année, « trois fois coup sur coup avec un succès étonnant » (4).

Mais, ce que le public préfère, ce sont les opéras-comiques et les alertes comédies du Théâtre Italien, qui se succèdent presque sans interruption en reprise ou en création : le *Peintre amoureux de son modèle*, d'Anseaume, musique de Duni, avec la parodie en forme de parade, que cette jolie pièce avait inspirée à Poinsinet sous le titre de *Gilles garçon-peintre;* un autre soir, la *Fausse Esclave*, petit opéra-comique, « où les enfants de la troupe jouèrent avec succès » faisait affiche avec *Arlequin en deuil de lui-même*, comédie en un acte en prose de Saint-Jory; la *Parisienne* de Dancourt complète les *Vendanges de Tempé*, grand ballet-pantomime;

(1) Elle avait reçu les premières leçons de sa mère, M^me^ D'Hannetaire.

(2) Tragédie de La Touche, créée à Paris le 4 juin 1757.

(3) *Gazetin* du 18 avril, n° 51.

(4) Les pièces de Diderot remportèrent toutes le même succès. A la fin de cette saison, on reprit le *Père de Famille* et on donna ensuite le *Fils naturel* (*Gazetin* du 27 déc. 1761 et du 2 janv. 1762).

Ramir, comédie en vers en quatre actes du Théâtre-Italien (1), qui n'avait jamais paru au Grand Théâtre, fut redemandée plusieurs fois. C'est encore *Arlequin baron suisse* (2), l'*Esprit de contradiction*, de Dufresny, la seconde *Surprise de l'Amour* de Marivaux, la *Coquette fixée* de Boissy, la *Fête d'Amour* de Mme Favart, le *Mercure galant* de Nolant de Fatouville, le *Prince travesti* de Marivaux, les *Coups d'Amour et de Fortune* de Quinault, le *Diable à quatre* de Sedaine, *Arlequin invisible* de Le Sage, *Timon le Misanthrope*, la curieuse comédie en trois actes de Delisle de la Drevetière, précédée de l'*Amant auteur et valet* de Cérou, *Belphégor* de Le Grand, les *Chinois* de Regnard et Dufresny, l'*Isle des Foux* d'Anseaume et Duni, *On ne s'avise jamais de tout* de Sedaine et Monsigny.

Ce n'est pas tout. Le répertoire très fourni, mis à la scène par D'Hannetaire et par Gourville, comprend encore de fréquents ballets, la plupart inédits et composés par le maître de ballet Felicini, ou par un des principaux danseurs de la troupe, comme Duquesney : du premier on donne les *Pandours*, la *Halte des Croates*, *Nicodème*, le *Jardin potager*, les *Fêtes de Paphos*, le *Triomphe de la folie* ; du second on interprète à plusieurs reprises un ballet pastoral intitulé *les Caprices de Galatée*. Un spectacle coupé d'opéra-comique et de ballets clôture la saison, le 27 février 1762.

Parfois un gala de cour ou une représentation extraordinaire interrompt le répertoire. La direction se met alors en frais. Pour célébrer le jour de Saint-Charles, la fête du Gouverneur Général, le 4 novembre, il y eut gala : « Le soir S. A. R. se rendit à la Comédie, qui fut des plus brillantes par le concours des personnes que leur amour pour le Prince y attira. On y exécuta pour son bouquet un ballet pastoral intitulé *l'Eloge de la Vertu ou le Tribut des Cœurs*. Le Sr Compain, acteur chantant la haute-contre, en a composé les paroles, qui ont été mises en musique par M. Vitzthumb. Les vers où l'auteur a eu pour objet d'exprimer les sentiments tendres et respectueux d'un peuple qui adore son Prince à l'égal des Lorrains, pour qui ses illustres aïeux étaient autant de Dieux bienfaisants, ont été embellis par une musique qui a plu généralement et qui a mérité l'estime des vrais connoisseurs » (3). Le 12 décembre, pour la fête anniversaire du Prince, nouveau gala : « On

(1) Cette comédie héroïque avec spectacle, adaptée de l'italien par Mailhol, avait été créée au Théâtre-Italien, le 31 janvier 1757.

(2) Cette vieille farce italienne du XVIIe siècle a été jouée sous le titre d'*Arlequin baron allemand* à l'Ancien Théâtre-Italien en 1667, puis au Théâtre de la Foire en 1712 et au Nouveau Théâtre-Italien le 21 août 1716. Elle reparut au Nouveau Théâtre-Italien le 10 décembre 1742 sous son nouveau titre *Arlequin baron suisse* : c'est la même pièce, resserrée en un acte; elle est anonyme, contrairement à ce que dit Parfaict. (Cft PARFAICT, *Dictionnaire*, t I, pp., 203-204 et 241; *Mercure de France*, déc. 1742, vol. II, pp. 2916 et ss.)

(3) Cft *Gazetin* du 7 novembre 1761.

donnera aujourd'hui les *Fêtes de Paphos,* ballet de l'invention du S^r^ Felicini, analogue à la réjouissance publique. Le Sieur Gourville, directeur de la troupe, n'a rien négligé pour rendre ce spectacle, de zèle et de reconnoissance, pompeux et brillant. Il sera précédé de la *Fête d'Amour*, opéra-comique en un acte du Théâtre de M^me^ Favart, suivi de la *Fausse Esclave* (1), opéra bouffon représenté par les enfants de la Troupe, élèves de M. Vitzthumb si connu par ses admirables symphonies. Ce soir bal gratis de la part de S. E. le Ministre. »

Le bal gratis était l'indispensable plaisir offert au peuple par le Gouverneur Général ou par l'Ambassadeur de S. M. l'Impératrice-Reine, à l'occasion de toute fête officielle.

Chevrier, dans un de ces écrits au ton satirique, dont il employait volontiers la forme alerte, nous a laissé un tableau de la troupe dirigée par Gourville; son *Observateur des Spectacles* est une petite revue de la scène et des coulisses, qui initie le lecteur, friand de révélations piquantes, aux intrigues du monde théâtral bruxellois.

A tout seigneur tout honneur : c'est d'abord le directeur Gourville, que Chevrier n'aime guère, car il l'a attaqué encore dans un passage de son *Colporteur*. Il ne nous dit rien de son talent de comédien et préfère insister sur les mœurs légères de l'homme privé : « Le Sieur Gourville, directeur, a quitté la Nonancourt et vit actuellement avec la demoiselle Dalilo, qui l'honore de sa couche (2). » Dans la troupe tragique et comique, voici Dubois, qui joue les rois et les pères, « toujours mauvais mais toujours applaudi par les sots »; Neuville qui préfère les seconds amoureux; Monfleuri, qui double Neuville mais qui vaut moins que lui; Desmarets, dont on trouve « qu'il joue les pères nobles et quelques autres rôles avec vérité »; puis deux anciens directeurs descendus au rang de simples sujets : D'Hannetaire, d'abord, qui interprète les rôles à manteau et les financiers, ensuite Durancy, revenu de Bordeaux, et qui joue les comiques en chef : c'est un excellent acteur, d'un caractère honnête (3), que double Caron, dont on ne peut rien dire sinon qu'il est « on ne peut plus faible ».

Parmi les comédiennes, Chevrier accorde un mot à M^lle^ Dalilo, premier rôle (4), qui n'est pas sans talent mais qui déclame trop ses rôles; à

(1) C'est la *Fausse Aventurière* d'Anseaume et Marcouville (foire Saint-Germain, 1757) arrangée sous ce titre nouveau et représentée à Vienne en 1758 avec quelques nouveaux airs de Gluck. (Cft WQTQUENNE, *Cat. thém. des œuvres de Gluck,* p. 199.)

(2) Voir aussi *Le Colporteur,* p. 18.

(3) Jean-François Fieuzacq, dit Durancy, mourut à Bruxelles le 16 février 1769.

(4) « Le soir, comédie à l'ordinaire au Théâtre de la Monnoie, où M^lle^ Dalilo, qui avoit déjà débuté mardi dans le rôle de Phèdre qu'elle a joué en actrice expérimentée et intelligente, a fait encore preuve de ses talens dans un autre genre, en jouant avec goût et finesse le rôle de la marquise dans la *Surprise de l'Amour françoise.* (*Gazette des Pays-Bas,* 17 mai 1762.)

M^lle Valcourt, amoureuse en second, dont les airs virginaux sont trompeurs; à M^lle Sophie, dite Sophie Lothaire, la maîtresse de Durancy (1), qui devait rester longtemps au Grand Théâtre, plus tard même comme directrice; à M^lle Rang, engagée pour les rôles à caractères; à M^lle Nonancourt, seconde soubrette, dont les amours à la ville et au théâtre défrayent la chronique scandaleuse; à Eugénie D'Hannetaire, qui joue en chef, non sans talent, les soubrettes et qui dans la Dorine de *Tartuffe* a révélé une nature dont les qualités iront en s'affermissant; enfin à Rosalide, dont les attaches avec la famille D'Hannetaire ne sont pas bien connues et qui passe tantôt pour la sœur naturelle, tantôt pour la cousine du chef de famille : en réalité, Jeanne-Etiennette du Tarte, dite Rosalide, est la fille d'un paysan bourguignon du village de Champenaud en Charollais, que des liens de simple amitié paraissent avoir uni aux D'Hannetaire (2).

Il y a moins de chanteurs notables : Godard, belle voix, mais gauche sur la scène (3); Chatillon, joli sujet, aimant trop le vin et les femmes; quant aux cantatrices, il n'y a guère que M^lle Lucile qui fasse parler d'elle, surtout par les querelles dont elle remplit le théâtre dans sa lutte de préséance avec M^lle Nonancourt.

Parmi les danseurs, quelques sujets remarquables : Felicini, premier danseur, maître de ballet, « excellent corégraphe et pantomime admirable »; La Rivière, premier danseur aux appointements de quatre mille livres, qui a le tort de faire des ballets moins bons que sa façon de les danser, et Hus, premier danseur dans le genre sérieux (4).

Enfin, la troupe des figurants et des figurantes, celles-ci très nombreuses et plus célèbres par les anecdotes légères qui courent sur leur compte que par les succès scéniques qu'elles ont remportés. Parmi elles Victoire, la nièce de D'Hannetaire; Granier, première danseuse, qui fait répondre vertement aux dames de la société qui lui ont fait dire qu'elle ouvrait trop les jambes en dansant, que « dansant uniquement pour les hommes, elle n'avoit point de conseil à prendre des femmes »; Bibi, la maîtresse du danseur Hus; Nogrand, ci-devant balayeuse à l'Opéra-Comique

(1) Cft le testament de Durancy, N. G. B. liasse 5314, 4 février 1769, minutes du notaire Ghys.

(2) Voir notre étude sur D'Hannetaire précédemment citée.

(3) « Mardi dernier, les Comédiens Français de cette ville ont donné pour le début de M. Godard, le *Devin de Village*, dans lequel cet agréable chanteur, qui y faisoit le rôle de Colin, a soutenu la réputation qu'il apporte de Paris, par la douceur, la noblesse et la flexibilité de sa voix. Hier M^lle Lucile a débuté avec un succès brillant dans Eglé. Le volume et l'étendue de sa voix répondent très bien aux grâces majestueuses de sa taille et de sa figure ». (*Gazette des Pays-Bas*, 26 avril 1762.)

(4) Hus était maître de ballet, et il donna quelques ballets héroïques, comme la *Mort d'Orphée* et *Mars et Vénus surpris par Vulcain*, dont la *Gazette des Pays-Bas* fait les plus vifs éloges. (Cft numéros du 10 mai et du 17 juin 1762.)

GIOVANNI NICOLANO SERVANDONI

PROJET DE DÉCOR POUR LE THÉATRE DE BRUXELLES

de Paris, qui s'est « rendue aux Pays-Bas où elle a trouvé un homme de nom qui en prend un charitable soin », ce qui n'empêche pas « la princesse d'être fort infidèle ».

La troupe était fournie (1), assez turbulente, et Gourville n'était pas homme, comme D'Hannetaire, à mettre dans sa direction la discipline voulue. Aussi eut-il à maintes reprises des difficultés avec le public et avec le Gouvernement, qui assumait la police des spectacles.

Ce n'était d'ailleurs en rien l'homme qu'il fallait et, tandis que D'Hannetaire parvenait à la fortune, lui réussissait à s'endetter. Le loyer du Grand Théâtre n'étant pas payé au début de 1762, les demoiselles Meeus trouvèrent expédient d'en fermer les portes. Le public fut très mécontent de cette mesure qui le privait de son plaisir, mais c'est à Gourville qu'il s'en prit. Il fallut que le Gouvernement intervint et que, par un décret signé le 10 avril 1762, Charles de Lorraine ordonnât « aux dites propriétaires d'ouvrir sur le champs le théâtre et d'en permettre l'usage toutes les fois que le directeur des spectacles le voudra, à peine que le dit théâtre sera ouvert par la force, sauf aux dites propriétaires de prendre les autres précautions convenables pour assurer le paiment de la somme que leur doit le directeur des spectacles pour le loier du théâtre » (2).

Les jours de la direction de Gourville étaient d'ailleurs comptés. Depuis le 30 novembre 1761 un octroi avait été accordé à Guillaume Charliers, sieur de Borgravenbroeck (3), et dès lors Gourville savait qu'à l'expiration de son privilège, il ne pourrait en obtenir le renouvellement, après Pâques 1763.

Le nouveau directeur du Grand Théâtre n'était pas, comme ses prédécesseurs, un comédien ou un auteur dramatique ; rien ne l'avait préparé à cette charge et il allait bientôt s'en apercevoir. Guillaume Charliers de Borgravenbroeck était surintendant du Canal de Willebroeck et trésorier de la Ville (4), lorsque la protection du Prince Charles de Lorraine lui fit, dès 1761, octroyer l'autorisation exclusive de donner des

(1) Elle compta en outre momentanément des acteurs en tournée : « Le sieur Patras, acteur de la troupe vacante de Berlin, a débuté le 31 du mois dernier et le 3 du courant, sur le théâtre de cette ville avec un grand succès, dans les premiers rôles du *Menteur,* du *Procureur Arbitre,* du *Philosophe marié* et de l'*Impertinent.* Il y a eu ici peu de débuts aussi brillants. Ce sera une des meilleures acquisitions que ce théâtre puisse faire ». (*Gazette des Pays-Bas,* 5 août 1762.) Cet acteur-auteur devait revenir plus tard à Bruxelles.

(2) Cft A. G. R. Conseil privé, carton 1052.

(3) Texte de l'octroi dans A. G. R. Conseil Privé, carton 1052. On le retrouvera dans FABER, t. IV, p. 44.

(4) Voir son acte de mariage avec Louise-Charlotte de Wynants dans N. G. B. Reg. 7192, acte du 5 mai 1747, minutes du notaire Van Someren.

spectacles à Bruxelles : le prince, voulant même lui accorder une marque spéciale de sa faveur, lui permit de donner à sa troupe le nom de « Comédiens Ordinaires de S. A. R. » et déclara qu'elle dépendrait uniquement de la juridiction du Grand Maréchalat de la Cour. De plus elle était autorisée à se rendre dans les autres villes des Pays-Bas de la domination de l'Impératrice et à céder la place « à tels autres spectacles étrangers qui pourraient se présenter ». Enfin, faveur inconnue des précédents directeurs, sinon à titre exceptionnel et temporaire, le Gouverneur Général, voulant aider Charliers à faire face aux dépenses considérables auxquelles il s'est engagé, déclarait qu'il lui ferait payer, pendant les six années de sa direction, le prix annuel de la location du théâtre.

Gourville ayant passé la main à Charliers avant même la fin de la saison, Cobenzl pouvait écrire, dès le 4 janvier 1763, à Van Swieten : « Nous préparons pour Pâques un spectacle magnifique, peut-être même bon. Charlier vient d'acheter le théâtre de Mies (1) avec toute la maison. Il le change en l'augmentant de quatre Loges à feu et en faisant des chambres pour soupper et pour jouer. Il fait des habits superbes. Chamant fait quatre décorations de la première beauté et en tout on fait une très grande dépense (2). »

En effet Charliers de Borgravenbroeck, voulant apporter de tels embellissements au Grand Théâtre, n'entendait pas les faire à fonds perdus et au seul profit des propriétaires. Celles-ci étaient disposées à vendre l'ensemble des immeubles, c'est à dire la salle de spectacle, la grande maison à front de la Monnaie, qu'elles habitaient elles-mêmes en grande partie, et enfin le Café nommé *De Spaansche Catte* loué à M^lle^ Duverger. Charliers songea à réunir les capitaux nécessaires et à cet effet jeta les plans d'une Tontine, qui fut autorisée par le Gouvernement : les actions étaient de deux mille florins chacune et devaient rapporter six et demi pour cent dès la première année, « outre que le dernier survivant aura en propriété le Bâtiment tout entier ». Les avantages de cette Tontine furent détaillés en un plan répandu à profusion (3) et le notaire Pierre-Joseph Tollenaers se chargea de recueillir les souscriptions, dont la liste devait être close le 1^er^ janvier 1763 et les fonds versés dans le courant de la Semaine Sainte (4).

Malheureusement, ce beau projet ne réussit pas et Charliers fut contraint de faire personnellement l'acquisition des bâtiments.

(1) Il veut dire Meeus, dont il note la prononciation.

(2) Secrétairerie d'Etat et de Guerre, reg. 1238.

(3) Voir B. R. B. *Théâtre : Varia*, t. II, 61979, I vol. in-8°.

(4) Voir *Gazette des Pays-Bas*, 9 décembre 1762, *in fine*.

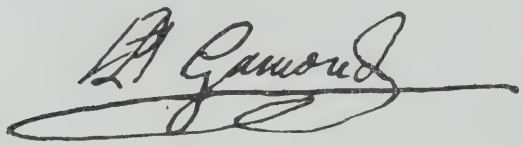
Le contrat fut passé le 16 mars 1763 (1). Anna, Barbara et Francisca Meeus, demeurées seules propriétaires des immeubles depuis le 7 janvier 1762 (2), vendirent tout le bloc à Charliers pour septante-cinq mille florins, argent de change. Mais, ne disposant pas de la totalité de ce capital, il versa comptant dix mille florins et prit à sa charge une hypothèque de douze mille florins qui grevait les biens au profit du seigneur Dassel de Kestergat. Pour le règlement du solde de cinquante-trois mille florins, il fut convenu que Charliers l'effectuerait en cinq versements annuels dont quatre de dix mille et un de treize mille florins, et qu'il paierait en attendant une rente de deux mille cent vingt florins. Ajoutons tout de suite qu'il exécuta les conditions de ce contrat d'achat avec beaucoup de difficultés et que ce fut seulement le 10 août 1769 que le Bureau des Annotations enregistra le transfert de propriété (3). Encore Charliers ne remplit-il ses engagements qu'en hypothéquant ses acquisitions : à la dernière minute il dut emprunter à Charles-Henri Male et à sa femme Catherine Dellano Velasco une somme de dix mille florins, qui ne fut remboursée qu'en 1785 (4).

Mais n'anticipons pas. Au début de 1763, Charliers était donc propriétaire du théâtre, avec ses décors et son magasin d'habillements, « à l'exception, dit l'acte de vente, de ceux délaissés par Favart »! Dans quel état pouvaient bien être ceux-ci, vingt-cinq ans après la fuite du « protégé » de Maurice de Saxe? Espérait-on encore le faire payer? D'ailleurs, Charliers n'avait nul souci de ces vieux habits, alors qu'il s'apprêtait à éblouir les spectateurs par un luxe inouï! C'était peut-être trop beau et la dépense trop forte. Les frais furent inconsidérés et les engagements, signés par le directeur ordinaire Bercaville, composèrent une troupe manquant un peu de cohésion. On y retrouve Dubois, Durancy et sa maîtresse Sophie-Lothaire, Chatillon et Compain-Despierrières. La famille D'Hannetaire n'en est pas : « elle va on ne sait où », écrit Chevrier dans son *Observateur des Spectacles*. Il est vraisemblable que D'Hannetaire, ne voyant pas, sous cette nouvelle direction, de rôle à jouer dans la conduite du théâtre, préféra attendre la fin d'une entreprise dont il n'espérait rien de bon pour ceux qui s'y aventuraient. Il courut la province et, durant six mois, une troupe dirigée par lui joua à Gand, d'octobre 1763 au samedi des Rameaux 1764 (5).

Guillaume Charliers, pour ne pas assumer seul la charge du Grand Théâtre, s'était associé avec Pierre Gamond, intendant des biens de Son

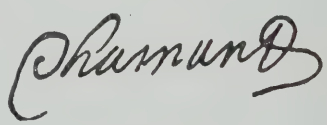
(1) N. G. B. Liasse 9085, acte du 16 mars 1763, minutes du notaire H. De Neck.
(2) Voir page 187.
(3) A. G. R. Wyckboeken n° 29, 's Wolfsgrechtwyck, acte n° 83.
(4) Ibidem. Acte n° 84.
(5) Cft P. Claeys, op. cit , t. II, p. 133.

Altesse Royale, et avec Pierre Van Maldere, premier valet de chambre du Prince, violoniste réputé et compositeur de talent (1). Tous trois s'engagèrent dans cette exploitation hasardeuse par désir de plaire à Charles de Lorraine, qui souhaitait voir son règne de Gouverneur Général illustré par des spectacles dignes de lui. Ils y dépensèrent plus de cent mille florins de change — dont septante mille payés par Charliers seul — et leur troupe se composa bientôt de septante personnes dont les gages montaient par mois à dix mille quatre-vingt-quatre livres de France, sans les frais de voyage. Par les noms cités, on a déjà vu qu'ils s'étaient attaché les collaborateurs les plus autorisés et qu'ils n'avaient reculé devant aucun sacrifice pour faire du spectacle de Bruxelles un des plus remarquables d'Europe. C'est ainsi qu'ils avaient demandé à Jean-Joseph Chamant de peindre les décors.



PHILIPPE GAMOND,
Intendant des biens de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine,
codirecteur du Grand-Théâtre.

Peintre ordinaire et architecte théâtral de Sa Majesté Impériale, Chamant avait vécu jadis à la cour du duc François II de Toscane. Elève de Barilly et de Bibienna, puis de Claude Charles, il avait été lui-même professeur et consul de l'Académie de Florence en 1746. Peintre-décorateur apprécié, il avait peint, en 1738, les décorations du théâtre de Rimini, celles du théâtre de Florence en 1742 et du théâtre de Vienne en 1747, sans compter ses grandes peintures décoratives, comme le plafond de la bibliothèque du Grand-Duc, à Florence, et la chapelle de l'église des Annonciades. C'était un artiste « en perspective » de talent très réputé et les décors qu'il fit pour le théâtre de Bruxelles passent pour avoir été remarquables (2).



JEAN-JOSEPH CHAMANT,
Peintre ordinaire
et architecte théâtral de S. M. I.;
décorateur de la Monnaie.

Les « entrepreneurs » avaient surtout l'espoir de rentrer dans leurs

(1) Né à Bruxelles, le 13 mai 1724, élève de Croes, Pierre Van Maldere fut protégé toute sa vie par le Prince Charles de Lorraine, qui le nomma premier violon de la Chapelle royale (1755), premier valet de chambre (1758) et qui l'engagea à se rendre à Paris. Outre diverses compositions de musique de chambre, on lui doit plusieurs operas-comiques : la *Bagarre* (Comédie italienne, 18 fevrier 1762); le *Déguisement pastoral* (Brux. 1759); le *Médecin de l'Amour* (Brux. 1766). Pierre Van Maldere mourut à Bruxelles, le 3 novembre 1768.

(2) Sur J.-J. Chamant voir Alb. Jacquot: *Essai de répertoire des Artistes lorrains.* (Réunion des Sociétés des B. A. des Départements, 23e session, 1899). Paris, 1899, in-8°.

débours et de tirer ensuite quelque profit de l'entreprise, grâce à l'octroi des jeux. C'était là une tentative nouvelle, pour laquelle Charles de Lorraine eut bien des difficultés à obtenir l'autorisation de la Cour de Vienne. En effet, depuis 1745, en vertu d'un édit de Marie-Thérèse, les jeux de hasard étaient absolument interdits dans toute l'étendue des provinces des Pays-Bas de la domination de Sa Majesté. Mais cette ordonnance était tombée en désuétude et, en 1760, Bruxelles était infesté de joueurs, pour la plupart étrangers, qui ruinaient les bourgeois au lansquenet, au pharaon et au quindeci; on édicta une nouvelle ordonnance, datée du 9 juillet 1760, par laquelle « on faisait défense de jouer aux jeux de hasard dans tous les lieux publics et nommément au Théâtre » (1). Mais il était permis de jouer au Théâtre de Vienne, et c'est sur cela que Charles de Lorraine comptait pour obtenir la même autorisation exclusive en faveur de ses protégés. Il fit écrire par le comte de Cobenzl au chancelier de Cour et d'Etat, à Vienne, et celui-ci lui répondit, le 24 février 1764 : « Sa Majesté veut bien permettre le jeu du Pharaon au Théâtre de Bruxelles mais pas autrement que sur le pied qu'on y joue ici, c'est-à-dire à dix ducats par table à son profit. Je me ferai donc donner le règlement qui s'observe dans nos Théâtres et je le remettrai à V. E. pour que S. A. R. le prescrive également au Théâtre de Bruxelles (2) ».

Pour agir ainsi, le chancelier de Kaunitz-Rittberg avait de bonnes raisons : Charliers offrait de payer dix mille florins de redevance annuelle au profit du Trésor, et celui-ci n'était pas en état de refuser telle libéralité. Le comte de Cobenzl rappelait d'ailleurs que « le jeu de pharaon avait été jadis autorisé à Bruxelles, au temps de la Sérénissime Archiduchesse Marie-Elisabeth, et que S. A. R. le Prince Charles l'avait à son tour autorisé autrefois, sans qu'il en résultat nul désordre, ni le moindre tort au Lotto ».

Au début, les choses marchèrent à souhait et ce fut tout profit pour Sa Majesté et pour Charliers. Mais bientôt, le déficit de ce dernier augmentant, il fallut rechercher le moyen de lui venir en aide. Le chancelier de Kaunitz aurait bien voulu éviter de payer à Charliers le montant de son loyer, soit quatre mille deux cents florins par an, que ce dernier devait à la générosité un peu irréfléchie du prince Charles. — Il s'en ouvrit à Cobenzl, qui lui répondit que le jeu ne donnait pas les résultats qu'on en avait attendus, qu'en réalité il y avait peu de monde qui jouait et que les deux tables ouvertes se faisaient tort mutuellement. On convint avec Charliers d'un autre privilège : il aura seul le droit de tenir la banque, « mais il ne pourra plus avoir qu'une table, et une seconde pour les dames, à laquelle

(1) Cit *Gazette de Bruxelles*, juillet 1760, nos 28 et 31.
(2) A. G. R. Chancellerie des Pays-Bas à Vienne, liasse 454.

on pourra jouer un escalin au moins et un écu au plus sur une carte ». Pour les deux tables l'entrepreneur ne paiera que dix ducats ; mais, en échange des profits de la seconde table, il renoncera au paiement du loyer. Cette nouvelle combinaison, qui reçut l'agrément de l'Impératrice, le 3 août 1765, rapportait encore au Trésor dix-huit mille florins par an (1). Quelques jours plus tard, Sa Majesté revint sur sa décision et, le 23 septembre, Charles de Lorraine se voyait contraint de signer un décret suspendant l'autorisation de jouer au Grand Théâtre (2).

C'était la ruine pour Charliers et pour ses associés : jamais l'exploitation du spectacle seul ne pourrait les mettre en état de récupérer les sommes importantes qu'ils avaient engagées dans cette entreprise. Aussi Charles de Lorraine, qui avait personnellement poussé le « surintendant du Rivage de Bruxelles » à assumer cette direction, essaya-t-il, par une démarche auprès de Sa Majesté, d'atténuer la perte. Il demanda qu'on rétablît à son profit la subvention de quatre mille deux cents florins accordée antérieurement pour le bail et qu'on lui restituât les sommes payées au Trésor, durant les années 1764 et 1765, pour l'exploitation des jeux, soit dix-huit mille neuf cent trois florins. L'Impératrice, par apostille du 11 novembre 1765, consentit au paiement du loyer, mais refusa de rendre les taxes perçues ; tout au plus fit-elle abandon à Charliers des sommes qu'il devait encore de ce chef, pour autant qu'elles fussent inférieures à six mille florins (3).

La situation du Grand Théâtre était d'autant plus fâcheuse qu'un deuil de Cour avait fait suspendre tous les spectacles pour sept mois au moins : ils ne pourraient reprendre qu'à Pâques 1766. Comme fiche de consolation, le décret, suspendant définitivement les jeux de hasard, laissait à la direction du Grand Théâtre le seul droit d'exploiter « les jeux de commerce », quelque chose comme le loto !

Charliers, Gamond et Van Maldere firent encore une tentative auprès de l'Impératrice pour essayer de sauver leur avoir : ils la supplièrent au moins de les indemniser de l'inaction forcée de la troupe, qui restait à leur charge durant cette longue relâche, en payant « les gages et pensions des sujets pendant l'espace de sept mois, ce qui fait un objet de septante-mille six cent cinquante huit livres de France ». Sans cette intervention des finances royales, tous trois déclaraient « ne pouvoir jamais soutenir leur entreprise jusqu'à la fin du terme stipulé, qui est à Pâques 1769 ».

Le chancelier de Kaunitz-Rittberg reçut la requête et dans son rapport il rappela ce qui venait d'être fait pour les directeurs du Grand

(1) A. G. R. Archives de la Chancellerie des Pays-Bas à Vienne, reg. 457.

(2) Cft FABER, op. cit., t. IV, p. 45.

(3) A. G. R. Archives de la Chancellerie des Pays-Bas à Vienne, reg. 457. — On lui abandonna ainsi 4,250 florins argent courant.

Théâtre : « Je sens bien, disait-il pour conclure, que cela ne suffira pas pour les dédommager de la grande perte qu'ils essuyent et qu'ils ne paraissent pas avoir méritée, mais comme de droit il ne leur est rien dû de ce chef, le contrat dont ils joignent copie à leur requête ne leur permettant absolument rien, je ne puis que me soumettre avec respect à ce que Vos Majestés trouveront bon de décider sur le recours ultérieur que ces gens ont pris au pied du Trône. »

En marge, le jeune empereur Joseph II écrivit de sa main cette phrase laconique qui était une condamnation pour les directeurs du Grand Théâtre : « Ni le droit ni les besoins de l'Etat permetent de doner, ne l'ayant donné nulle part, ultérieur dédommagement aux Entrepreneurs. Joseph » (1).

Dans ces conditions, les trois associés jugèrent la partie perdue et, dès le mois de mars, ils présentèrent requête au Prince Charles de Lorraine pour être autorisés à ne pas « remplir jusqu'au bout leurs engagements repris dans l'octroi du 30 novembre 1761. » Le Gouverneur Général les en dispensa, par décret du 1er avril 1766 (2), pour les années 1768 et 1769. C'était la fin malheureuse de la tentative faite par Charliers de Borgravenbroeck, dans le seul but de doter Bruxelles d'un spectacle digne d'une ville de Cour. Mais il fallait à tout prix sortir de cette impasse qui menaçait d'acculer à la ruine totale l'ancien surintendant du Rivage.

Ce fut D'Hannetaire qui le tira d'embarras, par le moyen d'une combinaison imprévue. Celle-ci allait inaugurer une ère nouvelle dans l'histoire administrative du Grand Théâtre. D'Hannetaire, on le sait, était ambitieux et entreprenant; toute occasion lui paraissait bonne pour se mettre en vue et, n'ayant pu y réussir en 1752-1753 à Paris, lors de ses débuts à la Comédie-Française, il avait préféré reprendre le chemin de la province. Bruxelles était devenu le théâtre de ses exploits et il y avait gagné une situation mondaine et une fortune suffisante pour lui permettre d'acquérir sans ridicule la seigneurie d'Haren, achetée par lui en 1759, et de tenir à Bruxelles table ouverte et salon, ni plus ni moins qu'un grand seigneur.

Cependant il aimait trop le théâtre pour l'abandonner. Ses filles, ainsi que Rosalide, en étaient les étoiles. D'Hannetaire, se souvenant de son passage au Théâtre Français, rêvait d'en créer une copie à Bruxelles et l'occasion lui parut propice. Une fois encore, comme après la déconfiture de Favart, comme après celle de Durancy, l'adroit D'Hannetaire sauva la

(1) A. G. R. Chancellerie des Pays-Bas à Vienne, reg. 458, lettre du 2 février 1766.
(2) Cft Faber, t IV, p. 46.

situation, tout en servant ses propres intérêts : l'association des Comédiens Ordinaires de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine, à l'instar de celle qui unissait les Comédiens du Théâtre Français, fut une adroite création, qui ménagea autant que possible les intérêts en jeu.

Les pourparlers furent rapidement menés. Charliers, Gamond et Van Maldere, qui avaient ouvert le théâtre à Pâques 1766, se devaient à eux-mêmes de terminer la saison; ils ne pouvaient d'ailleurs céder sans autorisation une entreprise placée en réalité sous le contrôle du Gouvernement. D'autre part, les comédiens, inspirés par D'Hannetaire, désiraient établir minutieusement les conditions de la reprise. Les arrangements et l'obtention des nouveaux octrois occupèrent ainsi la saison 1766-1767.

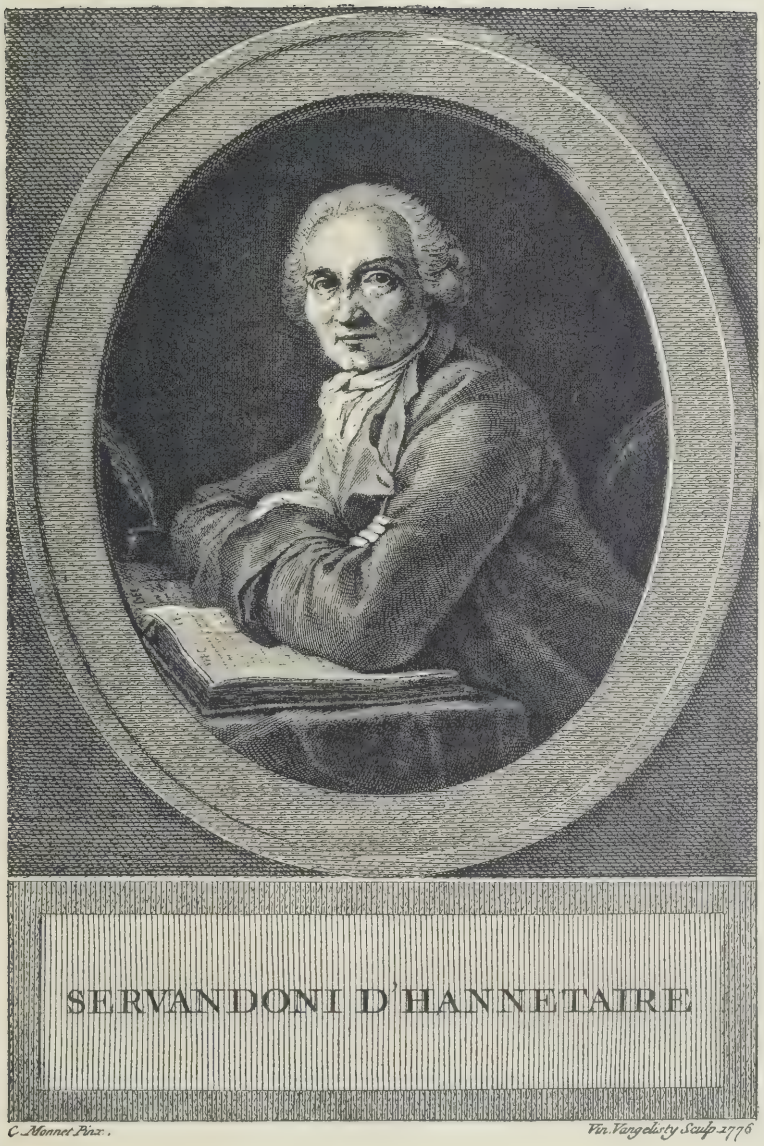
Il serait long d'entrer dans le détail du répertoire mis à la scène par les trois directeurs. La matière en est abondante et témoigne d'un effort louable; on y rencontre aussi des initiatives heureuses et le souci de la nouveauté. Le *Spectacle de Bruxelles ou Calendrier historique et chronologique du théâtre*, publié par le libraire Boucherie en 1767 et 1768, c'est-à-dire à la fin de la direction de Charliers et de ses associés donne un « Catalogue général et alphabétique des tragédies, comédies, tant du Théâtre françois, que du nouveau Théâtre Italien, des Opéras Bouffons et Comédies mêlées d'Ariettes qui composent le Répertoire des Comédiens Ordinaires de S. A. R. et qui sont successivement représentées sur le Théâtre de Bruxelles ». On y trouve énumérées deux cent cinquante pièces de tous genres, empruntées au répertoire classique comme aux plus récentes créations de la scène française. Les deux Corneille, Racine, Voltaire et Crébillon forment le fond du répertoire tragique. Les auteurs comiques sont plus nombreux : il y a là Molière et Quinault, Destouches et Dancourt, le vieux Montfleuri et le moderne Sedaine; Delisle de la Drevetière et Marivaux voisinent avec Regnard et D'Allainval, sans compter les pièces en un acte, si nombreuses dans la production du temps et souvent si jolies. Quant aux opéras-comiques et aux comédies mêlées d'ariettes, c'est à Monsigny, à Philidor, à Duni, à Blaise, à Dauvergne ou à Van Maldere lui-même (1) qu'on les demande; plus aimable choix ne se peut imaginer.

Mais il y eut, au cours de la direction, quelques spectacles de gala et quelques créations qui eurent, semble-t-il, plus de succès auprès du public des habitués, blasés sur le répertoire courant. C'est ce que le rédacteur de la *Gazette des Pays-Bas* faisait ressortir dans le numéro du 30 mai 1763 : « Le public se loue de plus en plus des nouveaux directeurs

(1) Les *Précautions inutiles*, de Chrétien (1760); les *Sœurs Rivales*, de Desbrosses (1762) : pour les deux œuvres, Van Maldere écrivit une partition

JEAN-NICOLAS-SERVANDONI D'HANNETAIRE

JEAN-NICOLAS-SERVANDONI D'HANNETAIRE



SERVANDONI D'HANNETAIRE

C. Monnet Pinx.

Fin. Vangelisty Sculp 1776

qui ont entrepris le spectacle, sous les auspices et la protection S. A. R. Notre Sérénissime Gouverneur Général. On a la preuve à présent qu'en songeant aux accessoires ils n'ont pas négligé le principal et ont aussi heureusement réussi au choix des acteurs qu'à celui des artistes qu'ils ont employés pour les décorations et le magasin. Les principaux rôles sont tous remplis par des sujets qui avoient déjà de la réputation et qui la soutiennent. La Troupe peut jouer et joue en effet, avec un égal succès, du tragique, du haut comique, des petites pièces et des opéras bouffons. Il n'arrive plus qu'un sujet foible en dépare un bon. Tout marche, tout a de l'ensemble et de l'accord. Le Théâtre de Bruxelles est ou sera, dans peu, porté au point de disputer de bonté avec les meilleurs de l'Europe. »

LES COMEDIENS
ORDINAIRES DE S. A. R.
Donneront aujourd'hui DIMANCHE 29. May 1763.
L'IMPORTANT DE COUR,
Comédie en cinq Actes & en Prose de BRUEYS, suivie
DE GEORGET ET GEORGETTE,
Opéra-Comique en un Acte.
Le Spectacle sera terminé par
RHOECUS ou LES AMADRYADES,
Grand Ballet Héroï-Comique.
Au premier jour MAZET, Opéra-Comique nouveau en deux Actes.
On prendra au Parquet 5. Escalins, au deuxiéme Rang 3. Escalins, au Parterre & troisiéme Rang 2. Escalins, & au Paradis un Escalin.
Il n'y a plus de place au Théatre.
Le Receveur étant responsable, l'on ne fera plus de credit à la porte.
Les Domestique ne pourront entrer qu'à la suite de leurs Maîtres.
Ceux qui souhaiteront s'abonner ou retenir des Loges, pourront s'adresser au Sr PERY, Receveur de la Comédie, ruë des Boiteux proche la Blancherie.
On commencera au coup de six heures.
C'est au grand Théatre de la Monnoye.

CIRCULAIRE EN FORME D'AFFICHE,
POUR ANNONCER LE PROCHAIN SPECTACLE
(1763)

Les directeurs ont soin de respecter la tradition qui veut que, trois ou quatre fois par an, aux fêtes de l'Empereur, de l'Impératrice et du Gouverneur Général, un spectacle de gala figure au programme de la soirée à laquelle S. A. R. le Prince Charles de Lorraine daigne assister : «Vendredi dernier, rapporte la *Gazette* du 7 novembre 1763, fête de Saint Charles, dont S. A. R. Monseigneur porte le nom, il y eut grand gala à la Cour... Le soir, le Sérénissime Prince, accompagné de Madame Royale, Sa Sœur, assista à la représentation de la Tragédie de *Tancrède*, où les deux premiers rôles surtout furent joués avec grand applaudissement par le sieur Prévot et la demoiselle Camelli. La Tragédie fut suivie du *Jardinier et son Seigneur*. Le spectacle fut terminé par un ballet intitulé *Circé amoureuse de Picus, roi d'Italie;* après quoi, dans la même salle, il y eut Bal gratis de la part de Son Excellence. »

Les Ballets en effet étaient le complément indispensable de toute représentation de comédie, de tragédie ou de grand opéra. Ils étaient mis en scène avec luxe et ils contribuèrent par là aux dépenses excessives qui ruinèrent Charliers et ses associés. Le maître de ballet était un des sujets principaux de la troupe et la *Gazette des Pays-Bas*, très sobre de nouvelles en ce qui concerne le répertoire du Grand Théâtre, ne manque pas de

détailler avec complaisance les splendeurs des Ballets nouveaux : « Les Comédiens Ordinaires de Son Altesse Royale ont donné jeudi et vendredi et redonneront sans doute encore souvent avec succès *Circé ou la Délivrance des Compagnons d'Ulysse*, grand Ballet Héroïque. Tous les Arts qui peuvent entrer dans ce genre y ont brillé à l'envi. Le dessein de tout étoit en général bien entendu, les différens groupes bien taillés, les positions élégantes et pittoresques, l'action régulièrement conduite, les passions énergiquement exprimées; tout se devinoit, tout s'entendoit : on n'auroit pas eu besoin de programme et cependant, par surabondance, la Direction en a distribué un qui fait honneur à celui qui l'a rédigé. Le Sieur Bernardy, seul Maître de Ballets de la Troupe, avoit déjà heureusement préludé par celui des *Hamadryades*, dans le genre Héroïque, et par le tableau grotesque des *Quakers*, qu'on ne se lasse pas de revoir. Il s'est surpassé dans *Circé*, dont l'exécution a répondu à la composition. M. et M^me^ Frossart y ont dansé comme on sait qu'ils dansent, et la jeune demoiselle Bernardy comme on n'imaginait pas qu'on put danser à son âge. Le Palais, formé en apparence par la baguette de Circé, étoit dans la vérité un de ces prodiges de l'art, si familiers à M. Chamans, le vrai enchanteur, dont l'imagination et le pinceau ont produit ce joli chef d'œuvre. (1) »

La troupe vient-elle à changer de maître de ballet pour la saison 1765-1766, la *Gazette* ne manque pas d'en montrer les mérites : « On exécuta mardi dernier sur le Grand Théâtre de Bruxelles un Ballet héroïque de la composition du S^r^ Bellionny, nouveau maître des Ballets de la troupe de Son Altesse Royale, intitulé *Pan et Syrinx*, sujet tiré des *Métamorphoses d'Ovide*. Ce Ballet fut généralement applaudi et méritoit de l'être à tous égards. Nous ne pouvons nous refuser de prodiguer au S^r^ Bellionny les éloges qu'il a mérités : il vient de nous confirmer la haute idée que nous avions déjà conçue de ses talens par la réputation qu'il s'était acquise sur la scène italienne à Paris. Au reste tout a concourru à rendre ce ballet aussi complet qu'agréable et intéressant. On n'a rien ménagé pour le rendre aussi brillant qu'il pouvait l'être, tant par le goût des décorations et des habits que par le choix des airs de musique, par la variété et la précision des pas, par les situations les plus touchantes et les tableaux les plus frappans et enfin par l'ensemble de tout, cet ensemble si rare dans le corps du Ballet. Qu'il nous soit permis de féliciter M^me^ Granier, qui a rempli dans ce Ballet le Rôle de Syrinx : ses talens sont au-dessus de nos éloges : mais nous osons dire que depuis quelques années qu'elle brille dans notre capitale, ils n'ont jamais paru dans un aussi beau jour. On auroit dit qu'elle avoit emprunté

(1) *Gazette des Pays-Bas*, lundi 21 juin 1763.

les traits de Therpsicore pour attendrir, intéresser, charmer et ravir le spectateur. (1) »

Jamais le gazetier n'accorde une aussi longue mention aux spectacles du grand répertoire ou aux créations de pièces. Parfois des représentations exceptionnelles n'ont pas même l'honneur d'une mention. Pourtant il y eut des saisons très intéressantes, dont on s'étonne que les recettes n'aient pas suffi à l'entretien du théâtre : c'est le cas de la saison théâtrale 1766-1767, qui débuta le 20 avril. Le 29, le nouveau Maître de Ballet, Saint-Léger, présente sa première œuvre : *Les Arianées ou les Fêtes de Bacchus en l'honneur d'Ariane*. Le 1er mai, la troupe donne un spectacle nouveau : *Les Fées*, comédie de Procope et Romagnesi, avec *Isabelle et Gertrude* de Favart et Blaise; ce jour-là, Son Altesse Royale paraît pour la première fois au spectacle depuis son retour de Vienne; le 13 mai, pour l'anniversaire de Sa Majesté, on donne le *Philosophe sans le savoir* de Sedaine. Le 19 du même mois, c'est la *Rencontre imprévue* de Glück (2). En juillet, se succèdent *Adélaïde du Guesclin*, *Tom Jones* de Philidor, pour la fête de Madame Royale, sœur de Son Altesse Royale, et le *Comte de Warwick*, de La Harpe. *L'Important de Cour* de Brueys et *Venise sauvée* de La Place forment les deux nouveautés du mois d'août.

Le 1er septembre, la troupe d'Angelo Mingotti joue pour la première fois à Bruxelles. Cette « compagnie » célèbre était arrivée quelque temps auparavant et son chef avait passé avec Pierre Gamond, un des directeurs, la convention suivante : « Je soussigné, déclare avoir contracté avec M. Mingotti, luy aussi soussigné, pour donner et faire venir à ses fraix ses sujets propres pour jouer un opéra bouffon italien sur le Grand Théâtre de Bruxelles le jour qu'il me plaira dans le courant du mois d'août de la présente année; le dit Mingotti s'engage à donner et faire jouer le dit opéra composé de quattre voix pour la somme de vingt ducas chaque fois, sans autre prétention quelconque mais aussi sans qu'il soit sujet à aucun frais; il ne s'engage que pour quatre représentations, dont deux seront de différents opéras au moins en deux actes; les dittes quatre représentations devront se donner dans le courrent de deux semaines ou la valeur de quinze jours à compter de la première, en foy de quoi nous avons signé le présent accord, à Bruxelles le 27e juillet 1766. » (3) Mingotti fit venir trois acteurs italiens :

(1) Ibidem, 21 février 1765.

(2) Cette comédie en trois actes, tirée par l'acteur Dancourt d'une pièce ancienne de Lesage et Dorneval, jouée en 1726 à la foire Saint-Laurent sous le titre : *Les Pélerins de La Mecque*, fut représentée avec la musique de Gluck à Vienne en janvier 1764. Un nouveau livret fut imprimé pour la reprise de la pièce à Bruxelles en 1766 : il est précédé d'un avertissement de Dancourt, très intéressant pour l'histoire de l'œuvre. (Cft A. Wotquenne, *Cat. thém. des œuvres de Gluck*, pp. 204-205; voir aussi J. Tiersot : *Gluck*. (Paris, 1910, pp. 36-41.)

(3) A. G. R. Alcadie. Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 1537.

Buffelli, Collici et Cifolelli, qui complétèrent avec sa fille, M^lle^ Mingotti (1), la distribution du *Filosofo de Campagna* de Baldassare Galuppi et de l'opéra-buffa *Li tre Gobbi* (2). Le 20 août, on donna ce second spectacle et la pièce de Galuppi fut représentée le 27. Mais Gamond, en présence du succès relatif et voulant profiter du passage d'une autre troupe italienne, déclara brusquement à Mingotti qu'il renonçait aux deux autres soirées. En même temps il faisait jouer les nouveaux venus les 29, 30 et 31 août et 1^er^ septembre. Charles de Lorraine assista à cette dernière représentation (3). Quant à Mingotti, il fut contraint d'intenter un procès aux directeurs du Grand Théâtre : à la fin de novembre il dut repartir pour la Hollande, où il avait joué l'année précédente, après avoir engagé les bijoux de sa fille au lombard de Bruxelles. Ce ne fut qu'en mars 1767 qu'il obtint enfin du Tribunal aulique un jugement condamnant Charliers et consorts à lui payer les 40 ducats, plus les intérêts à quatre et demi pour cent et les frais de la procédure (4).

Cependant le 6 septembre, le Grand Théâtre donnait la première des *Philosophes amoureux* de Destouches. En octobre, c'est la *Sémiramis* de Voltaire, le 7. Un ballet inédit de Saint-Léger, le *Couronnement de Roxelane*, accompagne à l'affiche les *Trois Sultanes* de Favart, le 15 novembre, pour le gala de la fête de Sa Majesté ; en novembre encore, c'est la création d'un opéra bouffe en deux actes, le *Soldat par Amour*, dont Van Maldere et Vitzthumb avaient écrit la musique sur un livret de Jean-François de Bastide, le nouvelliste français alors réfugié à Bruxelles. Le spectacle était complété par une comédie en cinq actes de ce dernier, intitulée *Gezoncourt et Clémentine*. Enfin, en décembre, pour finir l'année, ce fut, le 12, jour de naissance de Son Altesse Royale, la *Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames*, opéra en quatre actes de Duni sur des paroles de Favart, et le 23, *Aristomène*, tragédie de Marmontel.

(1) Il ne faut pas la confondre avec sa tante, la célèbre cantatrice Regina Mingotti.

(2) Les *Trois Bossus ou Madame Charmante*, œuvre qui n'est pas autrement désignée dans les actes. C'est certainement la *Favola dei tre Gobbi*, dont le titre est parfois libellé *Li tre Gobbi amanti di Madama Vezzosa*, intermède en trois parties, à cinq personnages, paroles de Goldoni, musique de Ciampi, qu'on avait l'habitude de donner à Venise avec le *Filosofo de Campagna*. (Cft WIEL : *Codici Musicali*.) Ainsi fut-il joué en 1743, seul, au San Moïse; en 1749 avec *Anagilda*, de Gigli, au même théâtre; en 1756 au San Samuele, avec le *Filosofo*, etc. Durant la saison 1761, Paganini chanta la pièce à Londres pour son bénéfice, mais elle n'obtint aucun succès. (Cft BURNEY, *General History of Music*, t. IV, p. 474, note — Voir aussi E.-H. MULLER : *Angelo und Pietro Mingotti*, p. 110)

(3) *Journal secret de Charles de Lorraine*, t. I, au 1^er^ septembre 1766. Nous ignorons le nom de la troupe.

(4) Ce séjour d'Angelo Mingotti à Bruxelles a été ignoré de son historien, le Doct. E.-H. Muller. On sait le rôle considérable joué par les deux frères Mingotti dans la vie musicale de Gluck.

CHARLES DE LORRAINE

GOUVERNEUR GÉNÉRAL DES PAYS-BAS AUTRICHIENS

Buffelli, Collici et Cilolelli, qui complétèrent avec sa fille, Mlle Mingotti (1), la distribution du *Filosofo de Campagna* de Baldassare Galuppi et de l'opera-buffa *Li tre Gobbi* (2). Le 20 août, on donna ce second spectacle et la pièce de Galuppi fut représentée le 27. Mais Gamond, en présence du succès relatif et voulant profiter du passage d'une autre troupe italienne, déclara brusquement à Mingotti qu'il renonçait aux deux autres soirées. En même temps il faisait jouer les nouveaux venus les 29, 30 et 31 août et 1er septembre. Charles de Lorraine assista à cette dernière représentation (3). Quant à Mingotti, il fut contraint d'intenter un procès aux directeurs du Grand Théâtre : à la fin de novembre il dut repartir pour la Hollande, où il avait joué l'année précédente, après avoir engagé les bijoux de sa fille au lombard de Bruxelles. Ce ne fut qu'en mars 1767 qu'il obtint enfin du Tribunal aulique un jugement condamnant Charliers et consorts à lui payer les 40 ducats, plus les intérêts à quatre et demi pour cent et les frais de la procédure (4).

[illegible] le Grand Théâtre donnait la première des [illegible] ; c'est la *Sémiramis* de [illegible] ; Un ballet nouveau de Saint-Léger, le *Couronnement de Roxelane*, accompagne à l'affiche les *Trois Sultanes* de Favart, le 15 novembre, [illegible] ; en novembre encore, c'est la création d'un opéra bouffe en deux actes, le *Soldat par Amour*, dont Van Maldere et Vitzthumb avaient écrit la musique sur un livret de Jean-François de Bastide, le nouvelliste français alors réfugié à Bruxelles. Le spectacle était complété par une comédie en cinq actes de ce dernier, intitulée *Gezoncourt et Clémentine*. Enfin, en décembre, pour finir l'année, ce fut, le 12, jour de naissance de Son Altesse Royale, la *Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames*, opéra en quatre actes de Duni sur des paroles de Favart, et le 23, *Aristomène*, tragédie de Marmontel.

(1) Il ne faut pas la confondre avec sa tante, la célèbre cantatrice Regina Mingotti.

(2) [illegible] c'est certainement la *Favola dei tre Gobbi*, dont le titre est parfois libellé *Li tre Gobbi amanti di* [illegible], intermède en trois parties, à cinq personnages, paroles de Goldoni, musique de Ciampi, qu'on avait l'habitude de donner à Venise avec le *Filosofo de Campagna*. (Cft Wiel : *Codici Musicali*.) [illegible] en 1743, seul, au San Moise; en 1749 avec *Anagilda*, de Gigli, au même théâtre; en 17[illegible] au San Samuele, avec le *Filosofo*, etc. Durant la saison 1761, Paganini chanta la pièce à Londres pour son bénéfice, mais elle n'obtint aucun succès. (Cft Burney, *General History of Music*, t. [illegible], p. 4[illegible] note. — Voir aussi E.-H. Muller : *Angelo und Pietro Mingotti*, p. 110.)

(3) *Journal secret de Charles de Lorraine*, t. I, au 1er septembre 1766. Nous ignorons le nom de la troupe.

(4) Ce séjour d'Angelo Mingotti à Bruxelles a été ignoré de son historien, le Doct. E.-H. Muller. On sait le rôle considérable joué par les deux frères Mingotti dans la vie musicale de Gluck.

DE LORRAI GOUVER
PAYS BAS

Le répertoire courant fournissait la matière des autres programmes(1). Comme on le voit, l'activité du Grand Théâtre lui permettait de rivaliser avec les grandes scènes françaises. Les frais y étaient même exagérés et c'est peut-être au défaut d'organisation plus qu'à la pénurie des recettes qu'il faut attribuer les difficultés financières dans lesquelles l'exploitation ne cessait de se débattre.

(1) FABER (t. I, p. 213) a donné, d'après le *Spectacle français à Bruxelles*, déjà cité, le répertoire des opéras joués en 1765-1766.

Répertoire de l'Année 1753

TRAGÉDIES

TITRES DES PIÈCES	AUTEURS	DATE de création à Paris	NOMBRE de représ. à Bruxelles
Alzire	Voltaire	1736	1
Aristomène	Marmontel	1749	2
Comte d'Essex (Le)	Thomas Corneille	1678	1
Duc de Foix (Le)	Voltaire	1752	2
Gustave Vasa	Piron	1733	2
Mahomet	Voltaire	1742	2
Mérope	Voltaire	1743	2
Œdipe	Voltaire	1718	1
Phèdre et Hippolite	Racine	1677	1
Venise sauvée	La Place	1746	1
Zaïre	Voltaire	1732	1

COMÉDIES EN CINQ ACTES

Amants brouillés (Les)	Ph. Quinault	1665	2
Andrienne (L')	Baron père	1703	3
Avare (L')	Molière	1668	3
Baron d'Albikrac (Le)	Thomas Corneille	1668	3
Bourgeoises à la mode (Les)	Dancourt et Saint-Yon	1692	1
Cénie	Mme de Graffigny	1750	1
Chevalier à la mode (Le)	Dancourt et Saint-Yon	1687	1
Comtesse d'Orgueil (La)	Thomas Corneille	1670	2
Coups d'Amour et de Fortune (Les)	Ph. Quinault	1656	1
Curieux impertinent (Le)	Destouches	1710	4
Dehors trompeurs (Les)	Boissy	1740	2
Démocrite amoureux	Regnard	1700	2
Dépit amoureux (Le)	Molière	1658	4
Dissipateur (Le)	Destouches	1753	2
Distrait (Le)	Regnard	1697	1
Ecole des Amis (L')	La Chaussée	1737	2
Ecole des Femmes (L')	Molière	1662	3
Ecole des Mères (L')	La Chaussée	1744	3
Enfant prodigue (L')	Voltaire	1736	2
Femmes savantes (Les)	Molière	1672	1
Femme Juge et Partie (La)	Montfleury	1669	2
Festin de Pierre (Le)	Thomas Corneile (d'après Molière)	1674	2
Fille Capitaine (La)	Montfleury	1669	2
Glorieux (Le)	Destouches	1732	1
Homme à bonnes fortunes (L')	Baron	1686	4
Irrésolu (L')	Destouches	1713	3
Jaloux désabusé (Le)	Campistron	1709	1
Joueur (Le)	Regnard	1696	2
Légataire universel	Regnard	1708	3
Médisant (Le)	Destouches	1715	2
Mélanide	La Chaussée	1741	1
Ménechmes (Les)	Regnard	1705	4
Menteur (Le)	Pierre Corneille	1642	1

TITRES DES PIÈCES	AUTEURS	DATE de création à Paris	NOMBRE de représ. à Bruxelles
Métromanie (La)	Piron	1738	2
Misanthrope (Le)	Molière	1666	2
Obstacle sans obstacle (L')	Destouches	1717	2
Philosophe marié (Le)	Destouches	1727	2
Préjugé à la mode (Le)	La Chaussée	1735	2
Tartuffe	Molière	1667	4

COMÉDIES EN TROIS ACTES

Amphytrion	Molière	1668	2
Arlequin sauvage	Delisle de la Drevetière	1721	2
Avocat Pathelin	Brueys	1706	2
Contretems (Les)	La Grange	1736	1
Coquette (La)	Regnard	1691	1
Crispin médecin	Hauteroche	1673	1
Ecole des Maris (L')	Molière	1661	2
Embarras des Richesses (L')	D'Allainval	1725	1
Fausse Agnès (La)	Destouches	(imprimé en 1736)	4
Fête de Village (La)	Dancourt	1700	2
Folies Amoureuses (Les)	Regnard	1704	4
Fourberies de Scapin (Les)	Molière	1671	2
Georges Dandin	Molière	1668	3
Grondeur (Le)	Brueys et Palaprat	1691	3
Jeux de l'Amour et du Hasard (Les)	Marivaux	1730	2
Mariage fait et rompu (Le)	Dufresny	1721	1
Mère confidente (La)	Marivaux	1735	2
M. de Pourceaugnac	Molière	1669	1
Nanine	Voltaire	1749	2
Ragonde (avec sa musique)	Destouches	1742	2
Sidney	Gresset	1745	2
Surprise de la Haine (La)	Boissy	1734	1
Surprises de l'Amour (Les)	Marivaux	1727	2
Vie est un Songe (La)	Boissy	1732	2

COMÉDIES EN UN ET DEUX ACTES

Amant auteur et valet (L')	Cérou	1740	2
Babillard (Le)	Boissy	1725	1
Baron de la Crasse (Le)	Raymond Poisson	1662	1
Ceinture magique (La)	J.-B. Rousseau	1701	5
Cocu imaginaire	Molière	1660	2
Comtesse d'Escarbagnac (La)	Molière	1672	1
Consentement forcé (Le)	Guyot de Merville	1738	3
Coupe enchantée (La)	La Fontaine	1688	3
Crispin rival de son maître	Lesage	1707	2
Epreuve (L')	Marivaux	1740	1
Epreuve réciproque (L')	Le Grand, Alain et Thierri	1711	1
Esprit de Contradiction (L')	Dufresny	1700	2
Eté des Coquettes (L')	Dancourt	1690	2
Famille extravagante (La)	Le Grand	1709	1
Florentin (Le)	La Fontaine	1685	1

TITRES DES PIÈCES	AUTEURS	DATE de création à Paris	NOMBRE de représ. à Bruxelles
Français à Londres (Le)	Boissy	1727	1
Galant Jardinier (Le)	Dancourt	1704	1
Héritier du Village (L')	Marivaux	1725	3
Impromptu de Campagne (L')	Poisson fils	1733	2
Magasin des Modernes (Le)	Panard	1736	1
Magnifique (Le) (2 actes)	La Motte	1731	3
Mariage forcé (Le)	Molière	1664	5
Mari retrouvé (Le)	Dancourt	1798	1
Métamorphose amoureuse (La)	Le Grand	1712	2
Nouveauté (La)	Le Grand	1727	1
Précieuses Ridicules (Les)	Molière	1659	3
Pupille (La)	Fagan	1734	1
Rendez-vous (Le)	Fagan	1733	3
Somnambule (La)	[Pont de Vesle]	1739	1
Tems futur (Le)	Le Grand	1725	2
Tems passé (Le)	Le Grand	1725	1
Triple Mariage (Le)	Destouches	1716	1
Trois Frères rivaux (Les)	La Font	1713	2
Tuteur (Le)	Dancourt	1695	4
Usurier Gentilhomme (L')	Le Grand	1713	3
Zénéide	Cahusac	1743	1

OPÉRAS COMIQUES EN UN ACTE

Amour Paysan (L')	Carolet	1737	2
Amours Champêtres (Les)	Favart	1751	2
Bal bourgeois (Le)	Favart	1738	4
Chercheuse d'Esprit (La)	Favart	1741	1
Coq de Village (Le)	Favart	1743	2
Coquette sans le savoir (La)	Favart et Rousseau	1744	2
Cythère assiégée	Favart	1748	5
Devin du Village (Le)	J.-J. Rousseau	1753	7
Fausse Ridicule (La)	Panard et Fagan	1731	2
Fête infernale	L'Affichard et Valois	1737	2
Nouvelliste dupé (Le)	Panard	1732	1
Nymphes de Diane (Les)	Favart	1747	2
Petits Comédiens (Les)	Panard	1731	1
Poirier (Le)	Vadé	1752	1
Reine de Barostan (La)	Le Sage et D'Orneval	1729	1
Répétition interrompue (La)	Panard et Favart	1735	1
Rossignol (Le)	L'Attaignant	1752	1
Serva Padrona (La)	Pergolèse	1746	1
Vendanges de Tempé (Les)	Favart	1741	5
Vertumne et Pomone (le 4e acte)			1

OPÉRAS-COMIQUES JOUÉS EN ITALIEN PAR LA TROUPE CROSA

Fiametta (La)	1
Gouvernante hypocrite (La)	2
Monde dans la Lune (Le)	1
Monde renversé (Le)	1
Trois Pêcheuses (Les)	1

LE PETIT THÉATRE DU COFFY A LA GRAND'PLACE

Le «Grand Théâtre sur la Monnoie» ne répondait pas à tous les besoins. Il était réservé aux genres nobles de la tragédie et de l'opéra, mais il ne pouvait accueillir les petits spectacles, chers au populaire, peu coûteux et de modeste mise en scène. Bruxelles, en effet, a connu ces spectacles forains, comme Paris, qui les applaudissait volontiers et s'amusait de leurs querelles avec les scènes officielles. Ce fut aussi la joyeuse aventure, dans la capitale du Brabant, de ces saltimbanques, danseurs de corde, montreurs de marionnettes et de curiosités, qui parfois faisaient leurs tours en plein vent, sur les places publiques, quand ils ne trouvaient pas de salle à leur disposition !

Il y avait aussi les « compagnies de bourgeois », nous dirions aujourd'hui les sociétés d'amateurs, dont le public se recrutait dans le peuple et dans la petite bourgeoisie commerçante de la ville. Leurs représentations étaient assez fréquentes et très suivies; d'autre part, les octrois exclusifs accordés aux directeurs du Grand Théâtre avaient toujours réservé aux bourgeois de Bruxelles le droit de jouer leurs pièces comme ils l'entendaient, sans que le privilège pût y porter atteinte.

Un petit théâtre était donc nécessaire. Il répondait à un besoin trop évident pour ne pas trouver un homme qui en fît les frais. Comme pour le Théâtre de la Monnaie, ce fut le bombardement de 1695 qui amena la construction de cette « scène à côté ».

Le 18 septembre 1677, un bourgeois de Bruxelles, François Van den Dycke et sa femme Jeanne Bassery, achetèrent aux enfants de Guillaume

Stroobant et de Jacqueline de Doncker, pour la somme de neuf mille sept cent quarante florins, certain héritage, appelé plus tard le « Coffy », situé rue de la Colline, avec les bâtiments, jardins et dépendances qui s'y trouvaient. Cette propriété touchait d'un côté aux biens de Guillaume Van Nyverseel et de l'autre à la maison du Métier des Ceinturonniers; derrière, elle était attenante à l'héritage nommé « Den Roodenschilt » et, par un étroit passage, elle avait accès à la ruelle nommée le « Cul-de-sac de la Fleur de Lys », qui aboutissait à la rue des Eperonniers; un autre passage lui donnait sortie sur le Grand Marché, entre la *Colline* et le *Pot d'Etain* (1).

François Van den Dycke eut durant quelque temps, de 1678 à 1682, des difficultés avec le Gouvernement; il occupait une situation officielle qui provoqua la saisie d'une partie de ses biens et notamment du Coffy, lequel fut rattaché, pendant ces années, aux Domaines de Sa Majesté (2).

Lors du bombardement de 1695, le Coffy fut totalement détruit, à tel point, dira plus tard François Van den Dycke dans son testament, que, tout ayant été brûlé, il n'en resta plus rien, sinon le sol. De ses deniers, il fit reconstruire les bâtiments sinistrés, qui devinrent ainsi l'auberge du *Coffy*, avec une salle de spectacle ou théâtre équipé de tout le nécessaire, « en loges, bancs et parterre, ainsi qu'en décorations et engins de la scène » (3). Pas plus que pour les autres théâtres bruxellois, il n'a été possible de retrouver les plans de cette salle; mais quelques détails des baux montrent qu'elle devait être très simple, de forme rectangulaire et disposée comme l'étaient, à la fin du XVII[e] siècle, les théâtres secondaires qui avaient conservé les traditions de leurs origines.

Les premiers actes, se rapportant à la location du Théâtre du Coffy, qu'il a été possible de retrouver dans les minutes notariales portent la date de 1704. Le 15 octobre de cette année, François Van den Dycke loue la salle à un impresario nommé Georges De Doncker, pour le terme d'un mois à commencer du 15 novembre suivant, et moyennant un loyer de soixante-quinze patacons, avec faculté de renouveler la location de mois en mois par préférence à tout autre, sous condition d'effectuer d'avance le paiement de la somme stipulée. Le propriétaire se réservait le droit de louer la salle à toutes les « compagnies de bourgeois » et « chambres de rhétorique », en prévenant le locataire et en lui faisant remise d'une

(1) A. G. R. Greffe scabinal de Bruxelles. Wycboeck n° 69; Gersmercktwyck, 2e partie, n° 25.
(2) A. G. R. Ouvrages de la Cour. Registres non numérotés : Domynen van Brussel.
(3) Le Coffy peut être comparé au théâtre de Gand nommé « Het Ganxken » situé dans les dépendances d'une maison de la rue Magelein. (Cft Claeys, op. cit. t. I, p. 103.)

fraction proportionnelle du prix payé. Van den Dycke gardait aussi l'usage exclusif, pour lui et sa famille, d'une loge, — celle du milieu au premier rang — avec faculté d'y faire entrer ses amis en acquittant seulement pour eux le montant d'une place de parterre. Enfin, le locataire devait user des services de la tenancière du café installé dans l'autre partie du Coffy pour nettoyer à chaque jour de représentation la ruelle donnant accès au théâtre et le corridor de la salle (1). Ce bail avait été précédé, le 19 septembre, d'un inventaire fait par les soins du propriétaire en présence du preneur : la liste des pauvres accessoires et des pièces du magasin d'habillements n'est pas bien longue; elle montre que la mise en scène au Coffy devait être aussi modeste que la figuration et que les pièces représentées ne devaient pas appartenir au grand répertoire. Les décors ne sont pas détaillés, mais on énumère les six costumes de ballerines, les huit chapeaux noirs ornés de galons, les bonnets et les casquettes de choristes, la robe espagnole, les habits de paysans en toile et les six masques pour la comédie italienne et les cinq travestis rouges de troubadours pour les pièces « moyen âge ». Ce sont là les seules richesses du Coffy! (2)

Bientôt, néanmoins, les représentations données sur la petite scène de la Grand'Place portèrent ombrage aux comédiens du Grand Théâtre. Forts de leur privilège, les « entrepreneurs de spectacle », qui dirigeaient la troupe officielle, entendirent user de leurs droits à l'égard de ces humbles concurrents et, dès 1707, commence entre les deux exploitations une querelle qui rappelle la lutte de l'Opéra et des Italiens à Paris contre les théâtres de la Foire.

En mai 1705, un bourgeois de Bruxelles, Martin Vander Haeghen, avait pris la direction du Coffy : afin de donner plus d'attrait à ses spectacles de comédie italienne, il s'était associé avec quelques amateurs de l'Académie des danseurs, également bourgeois de la ville. La troupe sollicita du Gouvernement l'autorisation de jouer quatre fois par semaine, en choisissant les jours où le Grand Théâtre faisait relâche (3). Dans leur requête, ces bons bourgeois insistaient sur le fait qu'ils étaient de fidèles sujets de Sa Majesté « contribuant aux subsides, impositions et autres charges qu'on exige d'eux mais dont ceux des nations étrangères sont exemptés, si bien qu'ils vont dépenser chez eux l'argent qu'ils ont amassé ici tandis que les remontrants doivent consommer comme habitants ce qu'ils viendront à gaigner » (4). Cette requête, transmise par le Conseil d'Etat au Magistrat de

(1) N. G. B. Liasse 1749, acte du 15 octobre 1704, minutes du notaire Ch.-A. Marsille.
(2) N. G. B. Liasse 4498, acte du 19 septembre 1704, minutes du notaire Vander Borcht.
(3) Cft Faber, op. cit., t. I, p. 90.
(4) A. V. B. Liasse 621 et A. G. R. Conseil d'Etat, carton 113.

la ville, le 6 octobre 1707, fut favorablement accueillie et, le 17 du même mois, l'autorisation sollicitée fut accordée à Martin Vander Haeghen.

Aussitôt Pestel protesta contre une mesure qu'il jugeait contraire à son octroi exclusif. Vander Haeghen, craignant quelque mesure arbitraire des autorités, insista sur les dépenses qu'il avait faites, sur la modestie de son petit passe-temps, incapable de porter ombrage aux autres comédiens et destiné, d'ailleurs, « à distraire le commun à petits frais, cela dans le temps même que le Grand Théâtre ne jouera pas. » Pestel, sachant que le titre de bourgeois de Bruxelles suffisait à mettre ses adversaires à l'abri de ses poursuites, usa d'un autre argument en soutenant que les principaux sujets de la troupe sont Français ou Italiens et pour la plupart transfuges de sa propre troupe. Il cite à cet effet des noms : « Don Carlos, ancien machiniste, aujourd'hui Harlequin de la Comédie Italienne; Pasqual, également machiniste, et sa femme, dansante à l'Opéra, déserteurs pour l'Opéra de Gand; Robert et Henslin, ce dernier chanteur de foires, tous deux ayant quitté Pestel pour aller aussi à Gand, mais actuellement retenus à Bruxelles; enfin la femme Ré et son fils »; comme ce sont tous des Français, Pestel demande que le Gouvernement frappe d'une amende de cinq cents livres tous ceux qui entreprendront de donner bals ou comédies « dans aucuns lieux publics, notamment au Grand Théâtre et aux Coffy ou Caffés ». De plus il engage les autorités à expulser du pays tous les Français engagés à la Comédie : « cette troupe d'étrangers sont gens à pouvoir être suspects avec raison », d'autant plus qu'ils l'ont quitté, lui Pestel, l'an passé et que « leur plus grand métier est de courir où le caprice les guide » (1).

Le Magistrat fit aussitôt, par ordre, comparaître Martin Vander Haeghen et ses associés, lesquels déclarèrent qu'ils n'avaient dans leur troupe « aucune personne de l'Opéra ou engagée au service de Pestel, qu'ils n'avaient d'ailleurs autre dessein que de représenter leurs comédies sans musique et seulement les jours où l'Opéra ne serait pas représenté. » Sur ce rapport, le Conseil Privé décida que les dimanche, mardi et jeudi, Pestel pourrait donner l'opéra avec de petites comédies pour terminer le spectacle, que Martin Vander Haeghen aurait droit de jouer les lundi, mercredi et samedi la comédie avec des airs de danse, tandis que, le vendredi, les deux théâtres pourraient ouvrir simultanément leurs portes (2).

Pestel ne se déclara pas satisfait par cette décision, et le Gouvernement demanda l'avis du Baron de Werde, amman de Bruxelles, qui avait dans ses attributions la police des spectacles. C'était l'amman qui avait primitivement accordé à ceux du Coffy l'autorisation d'y donner leurs

(1) A. G. R. Conseil d'Etat, carton 113.
(2) Ibidem. Acte du 4 novembre 1707.

divertissements; aussi, dans son rapport, écarta-il les conclusions de Pestel : « Je ne vois pas pourquoi il leur devrait être défendu de se servir entre autres de quelques étrangers qui n'ont que leur simple salaire, pendant que tout le gain et toute la perte de l'entreprise demeure au profit et au risque des bourgeois entrepreneurs. Et pour autant que le suppliant veut faire passer pour suspects les Français repris dans son billet, tout ce que je puis dire est que le premier y nommé a espousé une fille de Bruxelles, que Robert s'y est fait bourgeois et que tous les autres y résident depuis sept à huit ans, sans que je sache aucune raison particulière de soupçon à leur charge, à moins que l'on ne veuille les tenir suspects parce qu'ils sont nés Français, aussy bien que le sont le suppliant et la plus part de ceux et de celles qu'il employe à l'Opéra (1). » Pestel, cette fois, dut s'incliner. Mais Martin Vander Haeghen n'était pas au bout de ses conflits avec la direction du Grand Théâtre. On a vu précédemment comment Pestel, ayant fait de mauvaises affaires, dut céder, au début du mois d'octobre 1708, son privilège à Francesco d'Angelis. Celui-ci émit aussitôt la prétention de jouer non seulement l'opéra, mais aussi la comédie et l'opéra italien, et de donner des bals. Il argua des grands frais qu'il était décidé à faire, pour prier le Gouvernement de défendre à ceux du Coffy de donner toute représentation quelconque; seul les compagnies bourgeoises auraient été autorisées à jouer des comédies flamandes. Le 12 juin 1709, le Conseil d'Etat transmit la requête de D'Angelis au Magistrat de la ville, qui fit valoir dans sa réponse les droits de Vander Haeghen. Il lui semblait illégal de favoriser un étranger aux dépens d'un bourgeois de Bruxelles, « qui avait engagé tout son vaillant dans les fraix de décoration du théâtre, des beaux habits et dans les gages des comédiens qu'il a pris à sa solde », sur la foi du décret qu'il avait obtenu le 17 octobre 1707. Il sied donc que D'Angelis se contente de son privilège pour les opéras (2).

Il semble bien que le Conseil d'Etat ait adopté cet avis, car Martin Vander Haegen continua à représenter la comédie au Coffy. Le 3 octobre 1709, il renouvelle avec François Van den Dycke le bail du théâtre pour une durée de huit mois et à raison de cinq cent cinquante florins, payables en trois mensualités; le locataire était autorisé à jouer quatre fois par semaine, les lundi, mercredi, vendredi et samedi, ainsi que certains jours de fête, à supposer qu'ils ne concordent pas avec ces jours de la semaine. Le propriétaire pouvait louer la scène, quand elle n'était pas occupée, à des compagnies bourgeoises et à des rhétoriciens de la

(1) Ibidem. Rapport du Baron de Werde en date du 1er janvier 1708.

(2) A. V. B. Liasse 621. Rapport du Magistrat en date du 26 juin 1709.

ville sans en devoir compte à l'entrepreneur des spectacles. Ce dernier n'avait pas non plus le profit du débit des rafraîchissements à l'intérieur de la salle. (1).

Dès le mois de juillet, Martin Vander Haeghen avait engagé pour cette saison une troupe française de « comédiens de campagne » qui venait de Sarrelouis. Elle était dirigée par Benoist du Bourg et par Jeanne-Françoise De Lan, veuve du comédien Bellefleur; onze acteurs et actrices la composaient, à savoir, outre ses deux chefs, Guillaume de Lasalle et sa femme Marie Gérard, Jacques du Feys et son épouse Catherine Anniessis, Jacques Neveux avec Marie-Magdeleine Grandmaison, Louise Chabot, veuve de Michel Tourneville, Jean-Baptiste Bouvay et Louis de Verneville. Les comédiens s'engagent à jouer « toutes sortes de commédies même aussy hors le théâtre italien, lorsqu'ils en seront requis », à partir du 1er septembre suivant et jusqu'au premier dimanche du carême 1710, moyennant six louis d'or par mois pour chacun, soit six cent nonante trois florins, monnaie courante, pour la troupe. De plus la mère et les sœurs de certains artistes devaient être employées comme ouvreuses ou à la porte du théâtre. Les acteurs doivent à leurs frais se fournir de tous les costumes nécessaires aux pièces qui seront jouées « sauf la commédie du *Malade Immaginaire* et austres pour autant que le second comparant les peut avoir » (2).

Afin de ne plus rencontrer les mêmes obstacles au cours de la saison, par suite de l'hostilité de l'entrepreneur des spectacles du Grand Théâtre, Martin Vander Haeghen prit un arrangement transactionnel avec Paolo Francesco d'Angelis. Il fut convenu que le Coffy ne jouerait plus que trois jours par semaine, les lundi, mercredi et samedi, « outre un vendredi tous les quinze jours ». Le Grand Théâtre représenterait les comédies et opéras tous les jours, sauf le mercredi (3). Un tel arrangement n'avait pas été conclu sans peine. En effet, D'Angelis, dans l'espoir d'écarter la concurrence du Coffy, avait introduit une requête afin d'obliger Martin Vander Haeghen à observer son décret, aux termes duquel défense lui était faite d'employer des sujets étrangers, à peine de deux cents florins d'amende. Le directeur du Coffy avait tourné la difficulté en achetant, pour tous les acteurs de sa troupe, le droit de bourgeoisie, ce qui lui avait coûté onze cents florins. Ceci fait, il avait demandé très humblement au Conseil d'Etat de lui confirmer, une fois de plus, son privilège.

La convention passée avec d'Angelis ne mit pas fin à la guerre civile,

(1) N. G. B. Liasse 1585, acte du 3 octobre 1709 minutes, du notaire L.-J. de Hoedt.

(2) N. G. B. Liasse 185, acte du 9 juillet 1709, minutes du notaire P. Lion.

(3) Ibidem. Acte du 23 novembre 1709. L'octroi accordé par Sa Majesté à Vander Haeghen avait été confirmé par décret du 26 octobre 1709. (Conseil d'Etat, carton 113.)

car l'Italien tenace introduisit, le 10 février 1710, une nouvelle requête aux fins de pouvoir être seul à représenter des comédies, ne laissant aux bourgeois que le répertoire flamand. Une fois encore, Martin Vander Haeghen dut se défendre devant le Magistrat de la ville. D'Angelis allait jusqu'à traiter de canailles tous ceux qui assistaient aux spectacles du Coffy; ceux-ci étaient très suivis, car on n'y payait qu'un escalin, tandis qu'on en devait donner trois au Grand Théâtre. Dans son irritation, D'Angelis ne craignit pas d'user de la force et certain dimanche que le Coffy était plein de monde, au moment où la représentation allait commencer, il surgit avec des soldats qu'il avait obtenus du comte d'Oxenstiern et fit défense aux comédiens de jouer, menaçant de brûler et de piller le théâtre; il y eut un grand tumulte, Martin Vander Haeghen fut obligé de rendre la recette, qui se montait à plus de cent patacons. Un autre jour, D'Angelis annonçait qu'il avait engagé dans sa propre troupe l'Arlequin, le Pierrot et la Colombine, qui jouaient alors au Coffy (1).

Dans ces conditions, Martin Vander Haeghen était sur le point de renoncer à la lutte quand, en juin 1710, D'Angelis mourut inopinément. L'année s'acheva sans encombre et en meilleure entente avec le Grand Théâtre, dirigé alors par la veuve de l'Italien et par Jean-Baptiste Grimberghs, lui-même bourgeois de Bruxelles. A l'entrée de l'hiver suivant, quelques acteurs du Grand Théâtre ayant menacé leurs directeurs, qui refusaient de leur accorder une augmentation, d'aller jouer au Coffy, il fut convenu entre les directions des deux scènes de ne pas engager un sujet qui chercherait à passer en transfuge d'une scène à l'autre (2).

Mais ce ne fut qu'une trève entre eux, et bientôt Martin Vander Haeghen devait succomber dans la lutte. En mars 1711, il apprit brusquement que François Van den Dycke avait loué son théâtre à Jean-Baptiste Grimberghs pour la saison suivante. — Ainsi les deux scènes, réunies sous une même direction, ne se feraient plus une préjudiciable concurrence. En effet, le bail avait été passé à l'insu de Martin Vander Haeghen, le 7 mars, par-devant le notaire Van den Eede (3), pour une durée de deux années et moyennant un loyer annuel de neuf cents florins. Cet acte règle minutieusement les droits et devoirs des contractants. Jean-Baptiste Grimberghs pouvait disposer de la salle avec ses trois étages de loges superposées et ses trois différents couloirs d'accès, dont deux donnant au Grand Marché et le dernier menant à la rue des Eperonniers; il avait aussi l'usage du grand grenier qui s'étendait au dessus du théâtre, ainsi que de l'annexe où se

(1) A. G. R. Conseil d'Etat, carton 113.
(2) Ibidem. Convention du 29 octobre 1710.
(3) N. G. B. Liasse 1161, acte du 7 mars 1711.

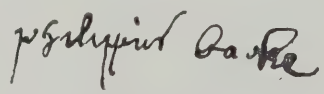
débitait du café et du chocolat; enfin, il avait le droit d'utiliser une petite chambre en la partageant avec l'auberge voisine de la *Fleur de Lys*. Le propriétaire conservait la libre disposition, pour lui et sa famille, de la loge centrale au deuxième rang, sans doute la mieux située. Les représentations régulières devaient avoir lieu au moins trois fois par semaine, qu'elles fussent de tragédies, de comédies ou d'opéras. Trois autres soirées pouvaient être mises à la disposition des bourgeois et des amateurs pour y donner leurs comédies, à condition de percevoir au moins vingt-cinq florins par semaine dont le propriétaire se réservait une bonne part.

CARLO ZAGNOLI,
un des Comédiens du Coffy.

Martin Vander Haeghen, lésé dans ses intérêts par cette manœuvre du « Maître de l'Opéra », adressa aussitôt une requête à Sa Majesté afin de faire respecter l'octroi qui lui avait été accordé le 17 octobre 1707 et dont il avait usé durant cinq ans. Devant le Magistrat de la ville, chargé une fois encore de l'enquête par le Conseil d'Etat, Jean-Baptiste Grimberghs fit remarquer que le suppliant avait renoncé à son bail et que celui-ci lui donnait le droit de représenter seulement jusqu'au carnaval passé, et qu'il avait même « cédé et transporté au propriétaire de la dite place, pour assurance de ses loyers, tous les habits des commédiens, les machines et décorations du théâtre et généralement tout ce qui en pouvait dépendre ». Dans ces conditions, le Magistrat ne put que renvoyer les parties se pourvoir en justice. Nous ignorons si Martin Vander Haeghen chercha à faire valoir ses droits de cette façon, mais il est certain qu'il n'y réussit pas, puisque Grimberghs fit représenter la comédie et l'opéra au Coffy durant les deux années prévues par son bail (1).

En 1714 seulement, de nouveaux compétiteurs cherchèrent à lui enlever le bénéfice de cette exploitation simultanée, en reprenant le Coffy.

Philippe Backx, Carlo Zagnoli et leurs associés, composant une troupe pour jouer la comédie italienne, prétendirent avoir cession des droits de Martin Vander Haeghen, lequel leur aurait fait « transport de sa permission obtenue en 1707 ». Le 12 juillet 1714, ils introduisirent requête au Conseil d'Etat; mais le Magistrat de la ville, chargé comme d'habitude de l'enquête, n'émit pas un avis favorable. Il fit remarquer qu'en 1707, c'était un étranger qui avait obtenu le privilège de l'Opéra, qu'il n'avait pas sollicité le droit de représenter des comédies, n'ayant pas fait de frais dans ce but et trouvant d'ailleurs un gain suffisant



PHILIPPE BACKX,
Entrepreneur de spectacles au Coffy, ancien chef-doyen de la Corporation de Saint-Job en 1701.

(1) A. V. B. Liasse 621, intitulée « Comédies », acte du 18 avril 1711.

BALTHAZAR VAN DEN BOSCH

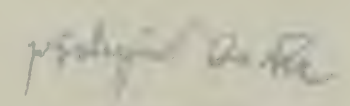
LA GRAND'PLACE DE BRUXELLES AVEC UN THÉATRE DE SALTIMBANQUES

(FIN DU XVII^{e} SIÈCLE)

droit d'utiliser une petite
ème de la *Fleur de Lys*. Le
pour lui et sa famille, de la loge
eux située. Les représentations
avoir lieu au moins trois fois par
ssent de tragédies, de comédies ou
autres soirées pouvaient être mises à
bourgeois et des amateurs pour y
comédies, à condition de percevoir au
inq florins par semaine dont le propriété
part.

lésé dans ses intérêts par cette manœuvre
sa aussitôt une requête à Sa Majesté afin de
lui avait été accordé le 17 octobre 1707 et dont
. Devant le Magistrat de la ville, chargé une
par le Conseil d'Etat, Jean-Baptiste Grimberghs
liant avait renoncé à son bail et que celui-ci lui
qu'au carnaval passé, et qu'il
transporté au propriétaire de la dite place, pour
et généralement tout ce qui en pouvait dépendre ».
Magistrat ne put que renvoyer les parties se pourvoir
ns si Martin Vander Haeghen chercha à faire valoir
n, mais il est certain qu'il n'y réussit pas, puisque
ter la comédie et l'opéra au Coffy durant les deux
al (1).

t, de nouveaux compétiteurs cherchèrent à lui
exploitation simultanée, en reprenant le Coffy.
lo Zagnoli et leurs
pe pour jouer la
avoir cession des
en, lequel leur
ission obtenue



PHILIPPE BACKX,
Entrepreneur de spectacles au Coffy, ancien
de la Corporation de Saint-Luc

Magistrat de
enquête, n'émit pas un avis favorable.
ger qui avait obtenu le privilège
de représenter des comédies,
avait d'ailleurs un gain suffisant

dans la mise en scène des pièces en musique, car Bruxelles était alors rempli d'officiers de tous grades, qui fréquentaient le théâtre, tandis qu'à présent le même privilège appartenait à Jean-Baptiste Grimberghs, aussi bon bourgeois de la ville que les suppliants, qu'il avait engagé de grands frais pour mettre en état les deux scènes, qu'il y faisait travailler au moins quatre-vingts bourgeois de Bruxelles, sans compter les étrangers et qu'il souffrirait une grosse perte si le public, beaucoup moins nombreux, était attiré par deux spectacles différents (1).

Se conformant à cet avis, le Conseil d'Etat, par apostille du 9 août 1714, maintint Grimberghs dans son privilège exclusif pour l'opéra et la comédie « interdisant à tous autres à ce qu'il pourrait appartenir de les représenter en son préjudice ». Le premier greffier d'armes du Conseil Privé notifia cette décision à Philippe Backx et à ses associés. Ceux-ci n'avaient d'ailleurs pas attendu le jugement pour prendre d'autres mesures et louer le Jeu de Paume du Gracht qui, au XVII[e] siècle, avait servi pour les représentations des troupes de « comédiens de campagne ».

En effet, le 3 juin 1714, Backx, Zagnoli et Gossens passent avec Jean Leemans, maître-charpentier de son style, un contrat en tout pareil à ceux que passaient cinquante ans auparavant les « bandes » errantes.

Un théâtre provisoire en bois, avec scène, loges et parterres, s'éleva de nouveau sur le terrain du tripot (2). Le 26 juillet, Jean Basavechia vend aux comédiens un rideau de théâtre et trois décors différents avec leurs accessoires, pour la somme de deux cents florins, avec faculté de se libérer par paiements hebdomadaires. Il est à présumer qu'ils ne tinrent pas leurs engagements, car il se produisit une intervention du Conseil de Brabant, pour le règlement des sommes dues (3).

Quand ils connurent la décision du Conseil d'Etat, ils protestèrent aussitôt. Les pouvoirs publics, cherchant à apaiser le conflit, ordonnèrent alors à Grimberghs de faire la preuve de son droit exclusif de représenter des comédies. De fait, son octroi du 15 octobre 1711 ne s'appliquait qu'à l'opéra (4). Aussi le Conseil d'Etat, revenant sur sa décision, autorisa, par acte du 13 septembre, Philippe Backx et consorts à jouer la comédie les jours où la troupe de De Fonpré l'avait jouée autrefois; le 20 septembre, on leur confirma qu'ils pourraient jouer le mercredi et le samedi, tandis que Grimberghs pourrait donner l'opéra les autres jours de la semaine (5).

(1) Ibidem. Actes des 12 juillet, 31 juillet et 17 août 1714. A. G. R. Conseil d'Etat, carton 113.
(2) N. G. B. Liasse 275, acte du 3 juin 1714, minutes du notaire Ph. de Bruyn.
(3) Ibidem. Acte du 26 juillet 1714. Cft Conseil d'Etat, registre 949, acte du 29 avril 1715.
(4) Voir FABER, op. cit. t. IV, p. 12.
(5) A. G. R. Conseil d'Etat, carton 113.

Quelques semaines après, on accorda à la troupe associée de jouer également le lundi et le vendredi.

Le 18 avril 1715, cette troupe s'augmenta de quelques nouveaux sujets et, à cette occasion, elle renouvela son acte d'association et fixa la distribution des rôles du répertoire (1). Comparurent, à cet effet, Philippe Backx, Carlo Zagnoli, pour lui-même et pour sa femme, Simon Gossens, Jean-François Robinet et Pierre-Simon de Wespein « tous entrepreneurs de la troupe de comédie bourgeoise et italienne dans cette ville de Bruxelles », qui déclarent accepter parmi eux La Garonne et sa femme, Keyser, Lemercier et M^lles^ Dupré et Boischimène. Chacun des intéressés devra se fournir de ses « habits de caractère ». Quant aux rôles, en voici la répartition : Zagnoli jouera les Arlequins, Lemercier les amoureux en chef et M^lle^ de Boischimène les amoureuses; Keyser aura les rôles de Pierrot, Robinet ceux de Docteur, Wespein les seconds amoureux; M^lle^ Dupré recevra en partage les « Marinettes attachées aux champs »; La Garonne interprétera les Scaramouches et sa femme, enfin, aura les Colombines et les rôles travestis. Quant à Philippe Backx, il conservera la direction de l'orchestre et des ballets (2), cependant que Simon Gossens « aura soin de tout ce qui regarde la troupe », c'est-à-dire qu'il remplira les fonctions de régisseur général. Le partage des profits se fera sur la base de douze parts et demie, soit une part à chacun, sauf Lagaronne et sa femme qui auront deux parts et demie; de plus, leur petite fille aura un escalin et demi par représentation. La compagnie s'engage à rester unie jusqu'au grand carnaval de 1716 : nul ne pourra s'absenter ou s'écarter « des droits et règles de la Comédie ». Chaque comédien devra vendre au moins un billet par jour de représentation; ceux qui ne le feront pas devront payer eux-mêmes le montant du billet. Pour chaque spectacle, il sera payé aux « entrepreneurs », pour tous les frais des machines portatives, au moins un louis d'or. Sur la masse de la recette, on prélèvera d'abord les frais journaliers : chandelles, musiciens de l'orchestre, etc.; si un comédien ou une actrice a besoin d'un habit autre que celui de son caractère, il sera payé sur les frais généraux. Enfin, si un membre de la troupe vient à déplaire au public, il sera permis de le remercier en lui payant sa quote-part.

La troupe, installée dans ces conditions au Jeu de Paume du Gracht et pourvue des autorisations nécessaires pour y représenter la comédie italienne, ne tarda pas à user, vis-à-vis d'une autre compagnie, des procédés dont Grimberghs tentait d'user à son égard. Ce dernier avait en effet

(1) N. G. B. Liasse 2987, acte du 18 avril 1715, minutes du notaire Maskens.

(2) Il avait fait partie en 1696-97 de l'orchestre de l'Opéra du Quai au Foin, sous la direction Bombarda; en 1701 il fut un des chefs doyens de la Confrérie de Saint-Job.

permis, en décembre 1714, à une troupe de sauteurs de corde de donner des représentations au Coffy. Aussitôt la troupe associée présenta une requête au Conseil d'Etat « tendante à ce que Sa Majesté soit servie d'ordonner que les privilèges leur accorder soient observéz selon toute leur force, forme, validité et teneur et d'interposer sa Royale authorité afin qu'il soit fait défence à la troupe des danceurs de corde, de représenter aucune commédie, pièce italienne ou autre divertissement comique » (1). Le Magistrat de la ville, dont on prit l'avis, répondit que le privilège invoqué était une simple autorisation qui n'avait pas le caractère d'un octroi exclusif et qu'il ne pouvait conférer le droit d'empêcher d'autres troupes de jouer les mêmes jours. « En second lieu, ajoutait le Magistrat, le divertissement que les dits danceurs de corde et les sauteurs donnent au publicq, par leurs tours et sauts, est bien différent de celluy que les suppliants donnent par leurs comédies ou pièces italiennes : ces tours de sautteurs et danseurs de corde ayant été admis en cette ville de tout tems par l'Amman et le Magistrat, sans faire attention si en même temps il y avait aussi des commédies ou point et si les dits sauteurs et danseurs de corde, après leur principal exercice, consistant en des sauts et tours, donnent aussi le divertissement de quelque pièce comique avant de remercier les spectateurs, cela ne mérite icy aucune considération n'étant qu'un accessoire à leur jeu en exercice principal. »

Cependant, le Conseil d'Etat, très favorable au régime des privilèges, admit le bien fondé des sollicitations de Backx et de ses associés. Par décret du 2 janvier 1715, il fut fait défense « aux danseurs de corde de représenter aucune comédie par forme d'accessoire ou autrement, mais de se contenter de donner le divertissement par leurs sauts et tours de corps sans rien de plus (2) ».

Quelques mois après, la « Grande Troupe de Sauteurs nommée les Danseurs de Corde de Paris » revint à la charge et « suivant les billets parmi cette ditte ville publicquement placqués », elle annonça qu'elle commencerait à jouer au Théâtre du Coffy la comédie italienne. Forte du décret du 2 janvier précédent, la troupe de Backx « protesta de tous dommages à subir » et en fit donner avis à l'amman, chargé de la police de ces spectacles. Quand le notaire se présenta au Coffy, le sieur La Rocq, commis à la récepte du théâtre, déclara que « la troupe des danseurs de corde appartenait au sieur Grimberghs, par privilège de Sa Majesté accordé par le Conseil d'Etat (3). » Aussitôt nouvelle requête au même Conseil de la part de

(1) A. V. B. Liasse 621. Lettre du Magistrat au Conseil d'Etat en date du 24 décembre 1714.
(2) FABER, op. cit. t. I, p. 92.
(3) N. G. B. Liasse 2987, acte du 25 avril 1715, minutes du notaire Maskens.

Backx et de ses associés, à l'effet d'obtenir confirmation du décret précédent (1).

La lutte se prolongea aussi longtemps sans doute que la troupe des danseurs de corde séjourna à Bruxelles. Celle-ci était dirigée par un certain Jacques Gardenier et comportait une vingtaine de sujets ; partie ensuite pour Gand (2), elle rendit la tranquillité à Backx et à sa compagnie.

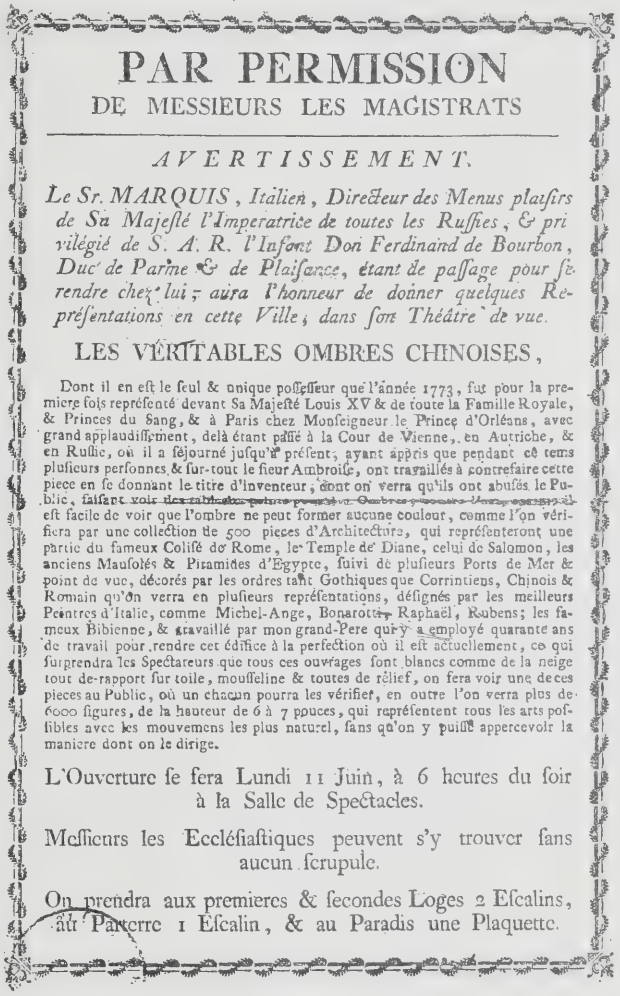
Ces derniers, en dépit de leur énergie à défendre ce qu'ils considéraient comme un privilège, ne s'enrichissaient pas. Le 17 décembre 1714, les principaux membres de la Compagnie, c'est-à-dire Backx, Carlo Zagnoli, Pierre Gillon, Pascal, Catherine Levesque, François Robinet et de Wespein doivent se porter garants, par-devant notaire, d'une somme de huit cents florins cinq sols due à Joseph Nyverzeel, cabaretier demeurant à la *Lunette*, afin de pouvoir utiliser « tous les papiers de musiques et autres » qui ont été sans doute saisis (3). Comme on le voit par les noms cités, la troupe au bout de quelques mois s'était entièrement transformée et sans doute se dispersa-t-elle avant la fin de l'année 1715, faute d'avoir réussi dans son entreprise. Le 19 novembre 1715, le sieur Gillis Vander Veken fit dresser par le notaire Maskens un « état des meubles et effets délaissés par Carlo Zagnoli », parti depuis quelques jours en oubliant de payer le loyer de l'appartement qu'il occupait chez cet honnête bourgeois (4). Ainsi s'acheva l'aventure de ceux qui avaient pensé, au Coffy d'abord, au Gracht ensuite, pouvoir faire la concurrence aux comédiens du Grand Théâtre.

On a vu, dans un précédent chapitre, comment les affaires de J.-B. Grimberghs prirent d'autre part très mauvaise tournure et comment, lui aussi, fut contraint d'abandonner son exploitation au cours de l'année 1715.

Après lui, le Petit Théâtre du Coffy ne jouit plus jamais du privilège de pouvoir représenter des comédies italiennes. Les successeurs de Grimberghs à la direction du Grand Théâtre se montrèrent très jaloux de leurs droits exclusifs et, quand François Van den Dycke mourut, ses héritiers durent entreprendre une longue procédure pour rendre valable, en janvier 1739, la permission qui venait de leur être accordée de faire encore jouer « les comédies bourgeoises, les danseurs de corde, les marionnettes et autres semblables divertissemens publics ». Ayant sollicité à nouveau l'autorisation de représenter des pièces du répertoire italien, les mêmes héritiers furent immédiatement déboutés de leur requête par le Conseil

(1) A. G. R. Conseil d'Etat, carton 113, acte du 30 avril 1715.
(2) Cft P. Claeys, op, cit., t. II, p. 70.
(3) N. G. B. Liasse 275, acte du 17 décembre 1714, minutes du notaire P. De Bruyn.
(4) N. G. B. Liasse 2987, acte du 19 novembre 1715, minutes du notaire Maskens.

Privé, qui insista sur la difficulté d'exploitation du Grand Théâtre, sur les minces profits qu'en retirait la direction et sur la nécessité de n'avoir qu'une seule scène importante « veu que le Petit Théâtre n'est ni propre ni décent pour recevoir les Gouverneurs Généraux ni les personnes de qualité » (1).



PAR PERMISSION
DE MESSIEURS LES MAGISTRATS

AVERTISSEMENT.

Le Sr. MARQUIS, Italien, Directeur des Menus plaiſirs de Sa Majeſté l'Imperatrice de toutes les Ruſſies, & privilégié de S. A. R. l'Infant Don Ferdinand de Bourbon, Duc de Parme & de Plaiſance, étant de paſſage pour ſe rendre chez lui, aura l'honneur de donner quelques Repréſentations en cette Ville, dans ſon Théâtre de vue.

LES VÉRITABLES OMBRES CHINOISES,

Dont il en eſt le ſeul & unique poſſeſſeur que l'année 1773, fut pour la premiere fois repréſenté devant Sa Majeſté Louis XV & de toute la Famille Royale, & Princes du Sang, & à Paris chez Monſeigneur le Prince d'Orléans, avec grand applaudiſſement, delà étant paſſé à la Cour de Vienne, en Autriche, & en Ruſſie, où il a ſéjourné juſqu'à préſent; ayant appris que pendant ce tems pluſieurs perſonnes & ſur-tout le ſieur Ambroiſe, ont travaillés à contrefaire cette piece en ſe donnant le titre d'inventeur, dont on verra qu'ils ont abuſés le Public, faiſant voir des tableaux peints pour des Ombres Chinoiſes, ce qui eſt facile de voir que l'ombre ne peut former aucune couleur, comme l'on vérifiera par une collection de 500 pieces d'Architecture, qui repréſenteront une partie du fameux Coliſé de Rome, le Temple de Diane, celui de Salomon, les anciens Mauſolés & Piramides d'Egypte, ſuivi de pluſieurs Ports de Mer & point de vue, décorés par les ordres tant Gothiques que Corrintiens, Chinois & Romain qu'on verra en pluſieurs repréſentations, déſignés par les meilleurs Peintres d'Italie, comme Michel-Ange, Bonarotte, Raphaël, Rubens; les fameux Bibienne, & travaillé par mon grand-Pere qui y a employé quarante ans de travail pour rendre cet édifice à la perfection où il eſt actuellement, ce qui ſurprendra les Spectateurs que tous ces ouvrages ſont blancs comme de la neige tout de-rapport ſur toile, mouſſeline & toutes de rélief, on fera voir une de ces pieces au Public, où un chacun pourra les vérifier, en outre l'on verra plus de 6000 figures, de la hauteur de 6 à 7 pouces, qui repréſentent tous les arts poſſibles avec les mouvemens les plus naturel, ſans qu'on y puiſſe appercevoir la maniere dont on le dirige.

L'Ouverture ſe fera Lundi 11 Juin, à 6 heures du ſoir à la Salle de Spectacles.

Meſſieurs les Eccléſiaſtiques peuvent s'y trouver ſans aucun ſcrupule.

On prendra aux premieres & ſecondes Loges 2 Eſcalins, au Parterre 1 Eſcalin, & au Paradis une Plaquette.

BILLET PAR FORME D'IMPRIMÉ,
ANNONÇANT LES SPECTACLES FORAINS
(1740)

Le testament de François Van den Dycke, remis par lui au notaire Egide Vander Spict, le 4 juillet 1721 (3), fut ouvert, après sa mort, le 15 juin 1723; il stipulait que le Coffy, ayant été acheté en 1677 pour la somme de 9,740 florins, avec l'argent commun, mais ayant été détruit en 1695, pendant son veuvage, il ne revenait aux enfants issus de son premier

La succession de François Van den Dycke fut assez difficile à liquider. Ancien maître général des pauvres de la Suprême Charité de Bruxelles, il possédait une fortune immobilière importante. De ses deux mariages étaient issus trois enfants, une fille, Catherine, qui avait épousé Pierre-Charles de Fraye, capitaine de la garde bourgeoise de la ville, et deux fils, l'un, Jérôme, habitant Amsterdam, et l'autre, Michel-Joseph, décédé après s'être marié deux fois (2) comme son père et avoir eu de sa première femme un fils, François, et de la seconde, trois filles.

(1) A. G. R. Conseil Privé, carton 1052, consulte du 19 décembre 1738.

(2) En premières noces, il avait épousé Catherine-Thérèse Vander Haeghen et en secondes noces Marie-Clara Van Nuffel.

(3) N. G. B. Liasse 1130.

mariage avec Jeanne Bassery que la valeur du fonds, soit 2,435 florins ou le quart du prix total. Il fallait donc, entre héritiers, prendre un arrangement pour régler une situation aussi sujette à discussion. Le 21 avril 1727, les ayants droit décidèrent de conserver le Coffy en indivis (1) et de l'exploiter ensemble pour s'en partager les revenus.

C'est dans ces conditions que le théâtre et le café furent exploités jusqu'en 1767. Plusieurs des héritiers étant venus à mourir, les survivants cédèrent, le 7 novembre 1767, la totalité de ces immeubles à Jean-Baptiste Van Schoor (2). Durant la seconde partie du XVIII[e] siècle, le théâtre ne fut guère utilisé que par des sociétés d'amateurs et des montreurs de marionnettes ou d'animaux savants. Quant au café du Coffy il devint un équivalent du fameux café *Procope*. Au temps de la Révolution brabançonne, les politiciens s'y donnèrent rendez-vous et la salle retentit plus d'une fois de discours à la gloire de Vonck et de Vander Noot.

Dans un petit volume, publié longtemps après, le Coffy apparaît bien déchu de cette gloire révolutionnaire, à jamais éteinte : « Dans la rue étroite qu'on traverse pour se rendre de la place de l'Hôtel de Ville à la Fontaine du Marché aux Herbes se voit à droite la porte d'une sombre allée, longue de trente pas environ, qui conduit à une petite cour d'où l'on pénètre dans les salles et le jardin du Coffy, ce nom est encore inscrit au-dessus de la porte d'entrée, mais c'est tout ce qui reste du Coffy de 1790. Aujourd'hui le Coffy est un de ces cabarets honnêtes et paisibles où s'assemblent les bourgeois du centre de la ville; à voir ces murs proprement blanchis, au pied desquels croissent des œillets et des roses, sous des cages de pinsons et de canaris, on ne dirait pas que le sang belge en a découlé dans nos dernières guerres civiles. Mais alors le Coffy était le rendez-vous des politiques les plus passionnés de tous les partis. (3) »

Avant la fin du siècle il avait encore une fois changé de propriétaire : le 18 mars 1795 (28 ventôse an III), le Coffy avec tous les « héritages » qui s'y rattachaient, passa à Laurent-Marie-Louis Anné. Depuis longtemps d'ailleurs, il avait cessé d'intéresser l'histoire du théâtre bruxellois.

(1) N. G. B. Liasse 6698, acte du 21 avril 1727, minutes du notaire J-B. Jacobs.

(2) Voir A. G R. Greffe scabinal de Bruxelles, Wyckboek n° 69. Gersmerktwyck, 2e partie, n° 84.

(3) *Episodes de la Révolution brabançonne de 1789-1790*, par l'auteur des *Communes belges*, de *Richilde*, de *Jeanne Goetghebuer*, etc. Troisième volume. (Bruxelles et Paris, 1867.)

LES COMÉDIENS ORDINAIRES

DE

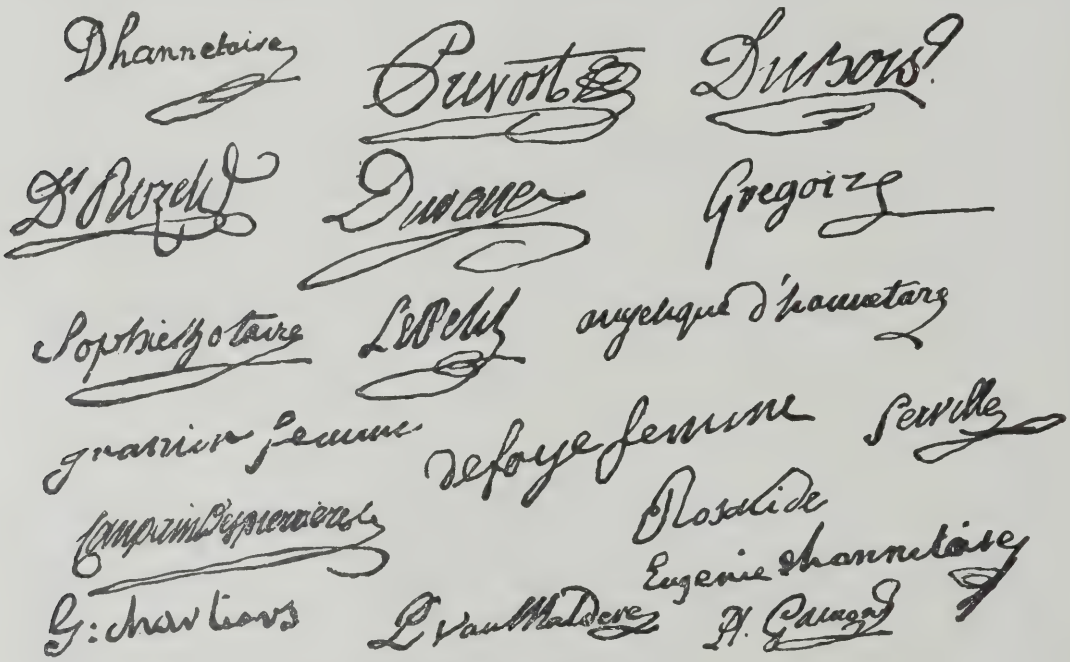
S. A. R. LE PRINCE CHARLES DE LORRAINE

(1766-1771)

Le 30 juin 1766, un privilège exclusif pour l'exploitation des spectacles de Bruxelles était accordé par Sa Majesté à la Troupe des Comédiens, composée de Jean-Nicolas Servandoni D'Hannetaire et ses deux filles Eugénie et Angélique, Jeanne-Etiennette Du Tarte, dite Rosalide, Louis Compain Despierrières, Guillaume Prévost, Le Petit, Jacques Dubois, Jean-François Durancy, Philippe-Gabriel D'Rozely, Louise-Sophie Lothaire, Jeanne-Thérèse Arnaud, femme Granier, Suzanne Artus, femme De Foye, Jean-Christophe Serville et Jacques Zanoni Grégoire. Cet octroi était délivré pour un terme de vingt ans et déclaré renouvelable; il devait prendre cours « à compter du jour que finira la direction actuelle ». La troupe ainsi constituée jouerait sous le nom de « Comédiens Ordinaires de S. A. R., comme étant destinée à ses plaisirs et à ses amusemens. »

La Société des Comédiens comporte douze à quinze parts entières, divisibles à leur choix et selon leur intérêt. A ceux-là seuls sont accordées les prérogatives de l'octroi : le reste de la troupe doit être mise « aux appointemens chacun selon son emploi et ses talens. » Toutefois, lorsqu'une place d'acteur ou d'actrice associé devient vacante, tout acteur aux appointements peut y prétendre. Après dix ans de service, chaque associé a droit à une pension viagère de six cents livres, prise sur la masse générale de la recette. A son entrée dans la société, il devra faire « un fond social de six mille

livres de France, dont les deux tiers récupérables au moment de son départ après dix ans révolus », à charge pour son successeur de verser à son tour quatre mille livres à la caisse sociale. Ainsi les premiers associés s'engageaient à abandonner irrévocablement au profit du spectacle et de leurs successeurs le premier tiers de leurs mises, soit au total trente mille livres, sans compter le bénéfice de toutes les dépenses à faire dans la suite « pour



SIGNATURES DES TROIS DIRECTEURS
SORTANTS DE CHARGE ET DES ACTEURS DE LA TROUPE NOUVELLE FORMÉE EN 1766.

l'entretien et l'embellissement du magasin et autres effets du théâtre (1) ». Aucun associé ne pouvait se retirer du spectacle, sinon à la fin d'une année théâtrale et en avertissant au moins six mois à l'avance. La direction n'appartenait nominalement à personne mais elle était l'apanage commun de « cette société à douze ou quinze parts », l'administration et la régie pouvant être confiées tour à tour, pour un certain temps, à deux ou plusieurs associés.

Aucun comédien « à appointements » ne pouvait toucher plus de trois mille cinq cents livres pour les premiers emplois et en cas de vacance d'une part d'associé, un sujet étranger n'y était admis qu'après une année d'essai et un début autorisé par le Gouvernement.

(1) Nouveau décret du 23 juillet 1766. Les deux décrets, qui se trouvent dans les Consultes du Conseil privé, ont été publiés par FABER, t. IV, pp. 46 et 48.

LA JEUNE SULTANE (PORTRAIT D'EUGÉNIE D'HANNETAIRE)

livres de France, dont les deux tiers remboursables au moment de son départ après dix ans révolus », à charge pour son successeur de verser à son tour quatre mille livres à la caisse commune. Ainsi les premiers associés s'engageaient à abandonner intégralement au profit du spectacle et de leurs successeurs le premier tiers de leurs mises, soit au total trente mille livres, sans compter le bénéfice de toutes les dépenses à faire dans la suite « pour

LA JEUNE SULTANE (PORTRAIT D'EUGÉNIE D'HANNETAIRE)

SIGNATURES DES TROIS DIRECTEURS
DES ACTEURS DE LA TROUPE NOUVELLE FORMÉE EN 1766.

l'entretien et l'entier renouvellement du magasin et autres effets du théâtre (1) ». Aucun associé ne pouvait se retirer du spectacle, sinon à la fin d'une année théâtrale et en avertissant au moins six mois à l'avance. La direction n'appartenait nominalement à aucune personne mais elle était l'apanage commun de « cette société à douze ou quinze parts », l'administration et la régie pouvant être confiées tour à tour, pour un certain temps, à deux ou plusieurs associés.

Aucun comédien « à appointements » ne pouvait toucher plus de trois mille cinq cents livres pour ses premiers emplois et en cas de vacance d'une part d'associé, un sujet étranger n'était admis qu'après une année d'essai et un début autorisé par le Gouvernement.

(1) Nouveau décret du 23 juillet 1766. Les deux décrets se trouvent dans les Consultes du Conseil privé, ont été publiés par FAGER, t. IV, pp. 46 et 48.

Enfin, les associés devaient dresser entre eux, pour la meilleure régie, un règlement, auquel tout le monde était tenu de se conformer, sous peine d'amende. Il fallait que ce règlement fut agréé par le commissaire délégué par Son Altesse Royale, pour la surveillance du spectacle (1).

Mais il fallait indemniser Guillaume Charliers de Borgravenbroeck et ses deux associés de leurs dépenses. Les comédiens, à l'inspiration de D'Hannetaire, leur proposèrent l'achat, non du théâtre, mais de tout le magasin, c'est-à-dire des habits, livres, musiques, accessoires et décorations, servant aux spectacles ainsi qu'aux bals et redoutes, moyennant la somme de quatre-vingt dix mille livres de France, payable en dix versements de neuf mille livres. A l'expiration de ce terme, et seulement après versement du prix fixé, le contenu du magasin deviendrait la propriété de la Société des Comédiens, tandis que les bâtiments du théâtre resteraient celle de Charliers. Les uns et les autres avaient ainsi partie liée (2).

Restait à fixer les termes du statut des Comédiens : celui-ci fut agréé le 15 décembre 1766, après avoir reçu l'approbation de M^gr^ le Comte de Cobenzl. Ce règlement, publié par Faber, d'après la minute conservée au Conseil Privé (3), comportait trente articles : il déterminait les droits et devoirs des associés, ainsi que les détails de l'organisation générale du spectacle.

Chaque associé remplissait à son tour et durant quinze jours le rôle de directeur en exercice, avec l'aide d'un second ou substitut, lequel était de droit directeur en titre durant la quinzaine suivante.

Toute dépense excédant quatre louis devait être autorisée par l'Assemblée générale des comédiens, laquelle se tenait tous les huit jours dans une des salles de l'Hôtel de la Comédie. Ils délibéraient au sujet du répertoire à jouer dans le mois suivant et fixaient celui de la quinzaine. Le règlement entrait alors dans de minutieux détails quant à l'ordonnance de ces assemblées et à la validité de leurs décisions. Nul n'avait le droit de refuser un rôle pour lequel il avait été inscrit sur le registre des délibérations. Pour chaque jour où il jouait, l'associé recevait deux escalins, à prendre sur la masse et, pour chaque assemblée à laquelle il était présent, il touchait une demi-couronne comme jeton de présence. Enfin, le règlement s'occupait de la police des répétitions, du secret des séances, des absences, des congés et des départs, des contrats de constitution pour les rentes prévues par l'octroi, et des facilités à accorder aux nouveaux venus pour le

(1) Le même jour que l'octroi des Comédiens, Charles de Lorraine signait un décret appelant à ses fonctions Guillaume Charliers de Borgravenbroeck. (Cft FABER, t. IV, p. 52.)

(2) Le contrat de vente fut passé le 20 septembre 1766 par-devant le notaire Jean-Joseph Lindekens. (N. G. B. Liasse 7575.)

(3) Cft FABER, t. IV, p. 49.

versement de leur mise de quatre mille livres. Ainsi, le privilège du 30 juin 1766, complété par le règlement du 15 décembre, constituait le statut organique de la Société des Comédiens Ordinaires de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine. Toutes les mesures ainsi prises, la troupe débuta effectivement à la rentrée de Pâques 1767.

Ce fut le lundi 20 avril que se fit l'ouverture du spectacle avec *Titus*, tragédie de Belloy, et le *Tonnelier,* opéra-bouffon en un acte d'Audinot, musique de Gossec. D'Hannetaire, en un préambule flatteur pour le public, présenta la troupe et sollicita pour elle l'indulgence : les vrais talents sont rares et on n'a pas eu le temps suffisant « pour en faire la découverte »; un répertoire ayant de l'ensemble et de la diversité ne peut s'établir qu'à la longue, quand toute la troupe est rassemblée et que les divers sujets qui arrivent ont fait leurs débuts officiels. Aussi, les « Comédiens Ordinaires de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine » ont-ils préféré choisir leurs premières pièces dans l'ancien répertoire, « plutôt que de présenter des nouveautés peu dignes de paraître devant le public du Grand Théâtre » (1). Très adroitement, D'Hannetaire avait engagé ses camarades à monter *Titus,* afin de retrouver le succès d'à-propos qu'avait rencontré au début de l'année 1767 la *Partie de Chasse de Henri IV*, de Collé : dans l'une comme l'autre pièce, les spectateurs se plaisaient à décerner au Prince Charles les qualités de l'Empereur romain et du Vert Galant.

Par droit d'ancienneté, D'Hannetaire et Du Bois furent désignés comme directeurs pour remplir les premiers cette charge et en établir, en quelque sorte, les traditions. Tous deux avaient débuté à Bruxelles en 1745 et depuis plus de vingt ans leur réputation était faite auprès du public bruxellois. Le premier avait abandonné les rôles tragiques de ses débuts pour remplir les rôles à manteau, les financiers et les Poisson; il avait chanté les basses-tailles dans l'opéra-bouffon. Mais à présent, il s'en tenait aux seuls financiers et aux rôles à manteau caractérisés (2).

Les autres acteurs à part entière étaient : Durancy, excellent dans les valets; Compain Despierrières, jadis interprète des amoureux d'opéra, maintenant spécialisé dans les paysans et les basses-tailles de l'opéra-bouffon; Serville, bon dans les Arlequins et les comiques chargés; Prévost, fort premier rôle dans la tragédie et dans la comédie (3); Grégoire, qui

(1) Faber a publié le texte de ce discours de D'Hannetaire d'après le petit almanach : *Spectacle de Bruxelles.* (Cft FABER, op. cit , t. I, p. 229.)

(2) Il allait remporter, au cours de cette première saison, un grand succès personnel dans le rôle du baron Harley d'*Eugénie;* le drame de Beaumarchais fut joué le 15 octobre 1767.

(3) Dazincourt, dans ses *Mémoires,* parle de cet acteur en termes élogieux ; un accident — il avait eu les pieds gelés en Russie — l'empêcha toujours de paraître à Paris. Il était fils de Jean-Baptiste

partage avec D'Hannetaire les rôles à manteau et se réserve les confidents. Le Petit, jeune premier, qui incarne les amoureux dans la comédie et les chante dans l'opéra-bouffon, et enfin D'Rozely, dernier venu dans la troupe — il y a débuté en 1765 dans le rôle du *Menteur* et dans celui de *Desronnais* — qui continue à jouer les premiers rôles d'amoureux.

Parmi les femmes, il n'y avait guère que les membres de la famille D'Hannetaire qui eussent part entière : Eugénie a succédé à sa mère dans les rôles de soubrette qu'elle tient en chef ; Angélique joue au Grand Théâtre, depuis son enfance, les rôles d'amoureuse et chante ceux de duègne, dans l'opéra-bouffon ; Rosalide, enfin, à Bruxelles depuis tant d'années, y tient à présent, avec grande maîtrise, les forts premiers rôles, tant tragiques que comiques; ajoutons-y Suzanne Artus, femme De Foye, récente recrue qui a débuté en 1766 dans la *Servante maîtresse*, et qui continue à chanter les premiers rôles d'amoureuse dans l'opéra-bouffon; enfin, Sophie Lothaire, associée à demi-part, brave fille qu'on supporte dans les confidentes de tragédie et dans les petits rôles de soubrette, que veut bien lui abandonner Eugénie D'Hannetaire. La troupe comporte encore quelques pensionnaires : Mainville, Louis, Chatillon, Lisis, M^mes^ Marchainville et Bordier, auxquels on réserve les rôles en second, les doublures et les utilités.

Dans le corps de ballet, il n'y a que M^me^ Granier, première danseuse, dont les débuts à Bruxelles remontent à 1762, qui soit associée à part entière. Saint-Léger, maître de ballet et premier danseur, a été engagé par la troupe. Quant aux ballerines et danseurs, ils sont assez nombreux : on y compte les femmes ou les filles de plusieurs associés de la troupe, entre autres la femme de Compain Despierrières et la seconde fille de Durancy, Claire-Eulalie, qui suit de loin les premiers triomphes de sa sœur Madeleine-Céleste, entrée cette année même à la Comédie-Française; enfin, M^lle^ Nogentelle, que le duc d'Arenberg honore de ses bontés.

Quant à l'orchestre, il était composé d'une trentaine de musiciens, sous la conduite de Granier, le mari de la première danseuse (1).

Le personnel subalterne est resté ce qu'il était sous la direction précédente. Tout compté, le Grand Théâtre occupe une centaine de personnes et l'exploitation, avec les charges de reprise qui pèsent sur elles, en est extrêmement onéreuse. Certes, par le décret du 23 juillet 1766,

Prévost, de son vivant employé dans les fermes du Roy, et de Madeleine Servagen, tous deux morts en 1757. La famille n'était pas sans biens et paraît avoir été de bonne bourgeoisie. De 1752 à 1754, Guillaume Prévost fut directeur de la Comédie à Perpignan. En 1755, il avait joué à Aix.

(1) D'après l'état des Comédiens Ordinaires de Son Altesse Royale, publié par l'almanach déjà cité : *Spectacle de Bruxelles ou Calendrier historique et chronologique du Théâtre* (1^re^ partie pour l'année 1767, à Bruxelles, chez J -J. Boucherie.)

Sa Majesté a daigné déclarer que « par un effet de sa bienveillance particulière, voulant favoriser et soulager les comédiens et les mettre en état de faire face aux dépenses considérables auxquelles ils se sont engagés, Elle leur fera payer pendant le terme de leur direction, le prix annuel de la location du théâtre », il n'en faut pas moins être assuré de recettes régulières et importantes pour couvrir les frais et répondre aux engagements pris vis-à-vis de Charliers de Borgravenbroeck.

Aussi, dès le 10 mai 1767, les Comédiens assemblés chargent-ils Du Bois et D'Rozelly, directeurs en exercice, de supplier Son Altesse Royale « de vouloir bien leur faire avancer le montant de l'abonnement qu'Elle veut bien leur octroyer, tant pour subvenir aux dépenses qu'ils ont été obligés de faire pour l'établissement du spectacle que pour aider à payer les pensionnaires, attendu que les autres abonnements ne rentrent qu'au bout des six premiers mois échus ». S. A. R. le Prince Charles, désireux de soutenir l'effort de ses Comédiens Ordinaires, autorisa par mandement du 13 mai, son banquier, la veuve Nettines, à payer deux mille florins aux « nouveaux directeurs et comédiens du spectacle pour premier paiement de l'abonnement se rapportant aux mois d'avril, mai et juin 1767 » (1). Les autres quartals de l'abonnement furent payés aux dates prévues et pour qui sait les difficultés financières dans lesquelles Son Altesse Royale ne cessa de se débattre, une telle ponctualité témoigne de la protection spéciale qu'Elle accorda aux Comédiens. Les petit carnets de son « Journal Secret » sont là qui permettent de constater combien souvent il se rendit à la Comédie, tantôt seul, tantôt avec sa sœur, revenant parfois de Tervueren et retournant y coucher, après avoir passé la soirée au spectacle, et d'autres fois y donnant des rendez-vous diplomatiques. Le 10 juillet 1767, il note, de son écriture enfantine : « at 4 heure le Ct de Kobentzelle mat fait scavoir que le Pr de bruntwick étoit arrivé, jay été les voir at la comédie ». Et le lendemain il ajoute : « ils sont venus djné icy [à Tervueren], je les aj promené en voiture dans le parc, été de là at Comédie, où est arrivé le duc de Jork un peu extraordinaire ». Le lendemain encore : « venus en ville, djné chez le Pr de Ligne, été at la Comédie et soupé chez le duc durzel et retourné couché at Tervure » (2).

Son Altesse Royale n'est pas seule à soutenir avec bienveillance les efforts des comédiens. Le Comte de Cobenzl, en sa qualité de ministre plénipotentiaire de Sa Majesté se devait de l'imiter : aussi loue-t-il, pour

(1) A. G R. Fonds : Comptabilité de la Maison du prince Charles de Lorraine. Registre sans numéro, intitulé « Tervueren-Bâtiments ».

(2) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, 2598 : *Journal secret de Charles de Lorraine*, tome 1er (1757-1769).

ANGÉLIQUE D'HANNETAIRE

Sa Majesté a daigné déclarer que « par un effet de sa bienveillance particulière, voulant favoriser et soulager les comédiens et les mettre en état de faire face aux dépenses considérables auxquelles ils se sont engagés, Elle leur fera payer pendant le terme de leur direction, le prix annuel de la location du théâtre », il n'en faut pas moins être assuré de recettes régulières et importantes pour couvrir les frais et répondre aux engagements pris vis-à-vis de Charliers de Borgravenbroeck.

Aussi, dès le 10 mai 1767, les Comédiens assemblés chargent-ils Du Bois et D'Rozelly, directeurs en exercice, de supplier Son Altesse Royale « de vouloir bien leur faire avancer le montant de l'abonnement qu'Elle veut bien leur octroyer, tant pour subvenir aux dépenses qu'ils ont été obligés de faire pour l'établissement du spectacle que pour aider à payer les pensionnaires, attendu que les autres abonnements ne rentrent qu'au bout des six premiers mois échus ». S. A. R. le Prince Charles, désireux de soutenir l'effort de ses Comédiens Ordinaires, autorisa par mandement du 23 mai, son banquier, la veuve Nettines, à payer deux mille florins aux « nouveaux directeurs et comédiens du spectacle pour premier paiement de l'abonnement se rapportant aux mois d'avril, mai et juin 1767 » (1). Les autres quartals de l'abonnement furent payés aux dates prévues et pour qui sait les difficultés financières dans lesquelles Son Altesse Royale ne cessa de se débattre, une telle ponctualité témoigne de la protection spéciale qu'Elle accorda aux Comédiens. Les petit carnets de son « Journal Secret » sont là qui permettent de constater combien souvent il se rendit à la Comedie, tantôt seul, tantôt avec sa sœur, revenant parfois de Tervueren et retournant y coucher, après avoir passé la soirée au spectacle, et d'autres fois y donnant des rendez-vous diplomatiques. Le 10 juillet 1767, il note, de son écriture enfantine : « at 4 heure le Ct de Kobentzelle mat fait scavoir que le Pr de bruntwick étoit arrivé, jay été les voir at la comédie ». Et le lendemain il ajoute : « ils sont venus djné icy [à Tervueren], je les aj promené en voiture dans le parc, été de là at Comédie, où est arrivé le duc de Jork un peu extraordinaire ». Le lendemain encore : « venus en ville, dîné chez le Pr de Ligne, été at la Comédie et soupé chez le duc durzel et retourné couché at Tervure » (2).

Son Altesse Royale n'est pas seule à soutenir avec bienveillance les efforts des comédiens. Le Comte de Cobenzl, en sa qualité de ministre plénipotentiaire de Sa Majesté se devait de l'imiter : aussi loue-t-il, pour

(1) Archives du Royaume : Comptabilité de la Maison du prince Charles de Lorraine. Registre sans numéro : « Tervueren-Bâtiments ».

(2) Archives du Royaume : Secrétairerie d'État et de Guerre, 2598 : *Journal secret de Charles de Lorraine*, année 1767.

ANGELIQUE D'HANNETAIRE

lui et pour ses gens, plusieurs loges dont l'abonnement lui coûte globalement 1,209 florins 12 sols par an. Lui aussi se débat sans cesse dans des difficultés d'argent : le 29 janvier 1767, il a réglé un arriéré d'abonnement pour la saison 1763-1764 (1). De même, en 1768, il payera aux comédiens associés des acomptes sur ce qu'il leur doit (2) et à sa mort, en janvier 1770, il sera redevable, au dire des comédiens, de 5,551 florins 8 sols. Mais le curateur réduisit la somme à 2,792 florins, soutenant que les comédiens avaient dressé leur état en comptant l'abonnement par tête alors que Son Excellence avait toujours payé à forfait et il engagea les comédiens à accepter, car les créanciers risquaient fort de ne toucher au bout de compte que le cinquième ou tout au plus le quart de leurs prétentions (3).

Les autres grands seigneurs bruxellois avaient aussi leurs loges au Grand Théâtre : c'était une des principales sources de revenus pour la direction et la plus sûre, car les rentrées de l'abonnement étaient régulières. Aussi les propriétaires du théâtre se faisaient-ils octroyer, par leur bail, un privilège sur le montant des abonnements, pour sûreté du prix de la location. A S. A. le Duc d'Arenberg l'abonnement à la Comédie coûtait douze mille florins par an, sans compter les gratifications qu'il accordait aux comédiens dont il était particulièrement satisfait : le 31 mars 1769, par exemple, il accorda à Petit et à M^me^ De Foye, une somme de 100 ducats, soit cinq cent quatre-vingt-quinze florins (4).

Les Comédiens associés savaient que l'exploitation de Charliers avait laissé un déficit considérable et que les frais, pour la saison 1766-1767, avaient excédé de vingt-quatre mille livres le total des recettes. Aussi sollicitèrent-ils l'autorisation d'augmenter le prix des places et le tarif de l'abonnement, « vu qu'aucun Acteur et Actrice de la société ne seroit en état de supporter annuellement, chacun pour sa part, la diminution d'une telle somme qui se trouvoit cette année considérablement augmentée. (5) »

La troupe avait des frais que les précédentes directions n'avaient pas connus, et d'abord les neuf mille livres à payer à Charliers, Gamond et Van Maldere pour l'amortissement du prix d'achat du magasin. Les lumières, les gagistes et autres « suppots du spectacle » coûtaient au moins la moitié plus cher qu'au temps de la direction D'Hannetaire. D'autre part, on ne

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, registre 1242, pp. 134 et 159.

(2) Ibidem p. 202.

(3) A G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre : Maison mortuaire du Comte de Cobenzl, registre 2646, pp. 199 et 200; registre 2647, p. 7 v°; p. 50. n° 21. — A la page 23 du registre 2646, on trouveva le « Mémoire des loges que feu S. E. a occupées au Spectacle depuis 1767 ». On sait que la mortuaire du comte de Cobenzl n'était pas encore liquidée en 1779.

(4) Archives d'Arenberg. Section « Maison » Comptes (Communiqué par M. Laloire)

(5) *Spectacle de Bruxelles* pour 1768, p. 38.

pouvait plus donner d'abonnements suspendus, sauf en des cas exceptionnels et avec l'autorisation du Gouvernement. Enfin, le goût du public pour l'opéra-bouffon, tant français qu'italien, obligeait l'entreprise à monter un spectacle en partie double.

Aussi, « une fois pour toutes et pour n'y plus revenir », les comédiens demandèrent qu'il leur fut permis « de faire en faveur de la recette une augmentation raisonnable et proportionnée à la dépense ». C'est pourquoi l'abonnement fut majoré d'un cinquième, à l'exception de celui du parterre. Moyennant trois ducats payés d'avance, on pouvait avoir « un abonnement mensuel permettant d'aller partout ». A la porte, on payait une couronne neuve pour le parquet et les autres premières places, une demi-couronne aux secondes loges et à l'amphithéâtre, deux escalins aux troisièmes loges et au parterre et un escalin au paradis. Une loge entière, contenant six personnes, coûtait trente-six escalins au premier rang, vingt-quatre au second et douze au troisième. Les jours de spectacle étaient fixés à quatre par semaine : le dimanche, le mardi, le jeudi, et le samedi.

D'autre part, dans l'espoir d'accroître leurs bénéfices, les Comédiens Ordinaires de S. A. R. s'étaient engagés à procurer, pendant les six mois d'hiver, un spectacle à la ville de Gand. Ils y entretinrent une troupe sous la direction de l'un d'entr'eux, Jacques Grégoire; mais la tentative ne réussit pas et, commencée le 1er octobre 1767, elle fût abandonnée le samedi des Rameaux 1768.

Le répertoire ne fut pas différend de celui que la direction Charliers-Gamond-Van Maldere avait mis à la scène. Les Comédiens associés s'efforcèrent seulement de donner le plus souvent possible des spectacles inédits : les galas furent assez fréquents et toujours très soignés au point de vue de la mise en scène. Les ballets conservant leur vogue soutenue, on y mit la plus grande diversité. Moins de quinze jours après l'ouverture, le 2 mai, on donne *La Fête Chinoise*, grand ballet héroïque renouvelé de Noverre, par le maître de ballet Saint Léger. « Le spectacle en fut très pompeux et très coûteux. On fit faire à cet effet des habillements et des décorations exprès. Tous les comédiens ont été employés dans ce ballet et s'y sont prêtés avec une bonne volonté et un zèle dont le public leur a su bon gré. Mlles Rosalide et Eugénie D'Hannetaire y ont exécuté un pas de trois avec Mme Granier, et on a remarqué qu'elles n'ont pas moins de talent pour les exploits joyeux de Terpsichore que pour les leçons de l'aimable Thalie et de la sévère Melpomène (1) ». Huit jours après, le 9 mai : c'est le *Ballet turc*, de la composition du sieur d'Aigreville l'ainé, premier danseur du

(1) *Spectacle français à Bruxelles*, année 1768.

Théâtre de Liége, et le 19 du même mois, les *Iroquois,* ballet de Saint-Léger, qui donnera encore, en août, la *Pantomine du Marché aux Herbes, Les Peintres*, tiré du *Peintre amoureux de son modéle,* puis, en septembre, le *Ballet des Chasseurs* et enfin, en novembre, *Arlequin fait magicien*, ballet pantomine dans le goût anglais.

Cependant les pièces nouvelles sont surtout empruntées au répertoire de l'opéra-comique, qui a toutes les faveurs du public parisien. C'est le *Petit Maître en Province*, de Harny, musique de Blaise (1er août); les *Pécheurs*, de Gossec (10 septembre); *La Nouvelle Annette,* opéra bouffe en un acte de Marmontel, qui ne fut représenté qu'une fois à cause de sa trop grande liberté; *Nanette et Lucas ou la Paysanne curieuse*, opéra-comique en un acte, tiré par Francery d'un conte du Père du Cerceau, la *Nouvelle Eve,* et pour lequel le chevalier d'Herbain avait écrit une gentille partition.

La tragédie et la comédie ne perdent point leurs droits et des reprises intéressantes, coupées d'œuvres inédites à Bruxelles, vinrent en renouveler l'intérêt : le 13 août, c'est la *Nouvelle Caliste ou la Belle Pénitente*, tragédie de Colardeau; le 29 août, les *Caquets*, comédie en trois actes de Mme Riccoboni; le 1er septembre, *Hirza ou les Sauvages Illinois*, tragédie de Sauvigny; le 15 octobre, l'*Eugénie* de Beaumarchais fournit à D'Hannetaire un succès personnel, et en décembre, le 12, l'*Amour Médecin* de Molière retrouve devant un public, pourtant fatigué par une saison très chargée, une vogue qui se soutint pendant plusieurs représentations.

C'est grâce aux deux petits almanachs de théâtre, dont nous avons fait usage à plusieurs reprises, que nous sont connus l'organisation et le répertoire du Grand Théâtre durant les années 1766 et 1767. Malheureusement, le libraire Boucherie ne poursuivit pas cette publication annuelle ou tout au moins n'avons-nous pas rencontré les almanachs des années postérieures. Aussi sommes-nous moins riches en renseignements sur les saisons suivantes. Il n'est point téméraire de supposer que le répertoire continua à être celui des scènes parisiennes. On sait que D'Hannetaire se rendait de temps à autre à Paris et il ne manquait pas d'en rapporter les pièces à succès. Boucherie, Boubers ou Vandenberghen de leur côté, en libraires qui se sont fait une spécialité des livres ou des musiques intéressant le théâtre (1), ont soin d'annoncer par la voie de la *Gazette des Pays-Bas* qu'ils viennent de recevoir partitions et pièces nouvelles. Le gazetier, par contre, est très sobre de nouvelles en ce qui concerne le théâtre : à peine mentionne-t-il les

(1) Voir au sujet de cette « spécialité » les éditeurs bruxellois, une très curieuse lettre de Lekain à Grandmesnil. (J.-J. Olivier, *Henri-Louis Le Kain, de la Comédie-Française,* p. 272), datée du 3 avril 1772.

galas de Cour, sans insister et en citant rarement les pièces qui sont au programme.

Cependant, les Comédiens associés font tous leurs efforts pour attirer et retenir le public. Ils craignent un peu que celui-ci ne se lasse à la longue de voir sans cesse les mêmes acteurs, dont quelques-uns ne sont pas excellents. Aussi inaugurent-ils le système des grands comédiens en représentation. C'est d'abord Henri-Louis Le Kain qui, en mai 1768, au cours d'un voyage à Spa, s'arrête à Bruxelles et y joue *Mahomet*, *Tancrède* et *Alzire* (1). Le Prince Charles de Lorraine, qui note soigneusement dans les petits carnets de son « Journal Secret » les divertissements qui lui sont offerts, mentionne que le 29 mars 1769, il a « été à la Comédie où at joué M. Previl de la Comédie-française de Paris. » L'orthographe très fantaisiste du Prince réserve des surprises mais la mention suffit à montrer le plaisir que Son Altesse Royale avait pris à voir jouer Préville. Il retourne une seconde fois au théâtre deux jours après et pour marquer au grand comédien toute sa satisfaction, il lui fait don de cinquante louis et d'une « boête d'or ». Le 8 juillet de la même année, le prince Charles ne manqua pas d'aller « à la Comédie où at joué M. Belcour gr. comédien de paris ».

On voit que les Comédiens associés attiraient aussi souvent que possible leurs illustres confrères du Théâtre Français. Il est vraisemblable qu'ils agirent de même avec quelques étoiles du chant et de la danse à l'Opéra, car il en est qui furent sensibles aux applaudissements de la province et de l'étranger, autant qu'aux profits des « tournées ».

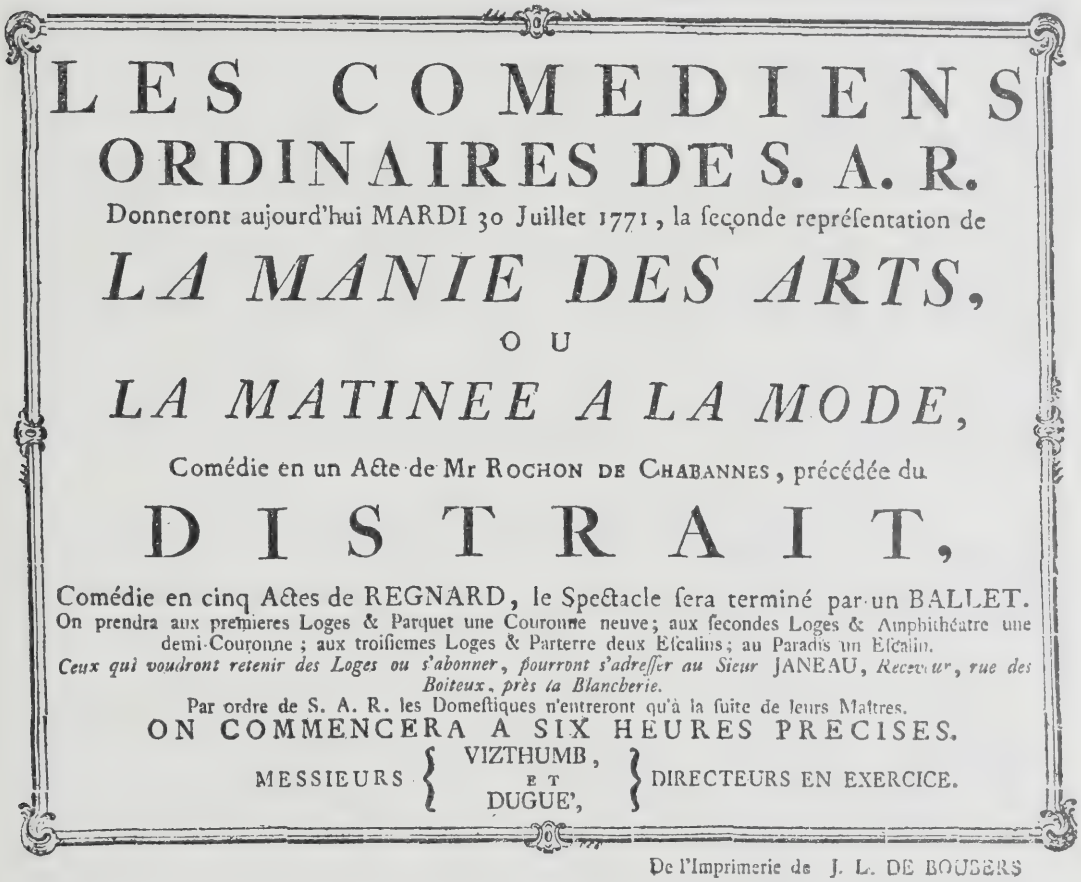
Le 4 avril 1768, les Comédiens de Son Altesse Royale ayant fait la réouverture de leur théâtre, le sieur Prévost récita le compliment suivant :

« Messieurs, l'usage a consacré les complimens dont ce jour est l'occasion : le cœur cherche rarement à s'y répandre, l'esprit s'efforce d'y briller; la vanité y débite des louanges dans l'espoir d'en obtenir; l'intérêt y fait des promesses qui ne produisent que l'applaudissement; le motif et le succès sont également frivoles.

» Pénétrés de cette vérité, Messieurs, nous aurions voulu pouvoir nous taire en ce jour, et pour vous prouver mieux nos sentimens, nous distinguer par notre silence : mais notre délicatesse auroit eu ses dangers. Contraints d'immoler notre répugnance, nous vous prions, Messieurs, d'éloigner toute prévention en nous écoutant; daignez ne pas regarder ce discours comme un tribut étranger au sentiment, quoiqu'il soit imposé par l'usage. Ce qu'il nous reste à dire, vous convaincra de la pureté de sa source.

(1) J. J. Olivier : *Henri-Louis Le Kain, de la Comédie-Française*, p. 185.

» Nous sentons le devoir de vous plaire, par un principe qui est dans l'amour-propre, autant que dans la reconnoissance : le spectacle de cette ville a une réputation que chacun de nous doit envisager comme un dépôt flatteur; nous ne pouvons sans rougir ne pas justifier, par nos efforts du



LES COMEDIENS
ORDINAIRES DE S. A. R.

Donneront aujourd'hui MARDI 30 Juillet 1771, la ſeconde repréſentation de

LA MANIE DES ARTS,

OU

LA MATINEE A LA MODE,

Comédie en un Acte de Mr ROCHON DE CHABANNES, précédée du

DISTRAIT,

Comédie en cinq Actes de REGNARD, le Spectacle ſera terminé par un BALLET.

On prendra aux premieres Loges & Parquet une Couronne neuve; aux ſecondes Loges & Amphithéatre une demi-Couronne; aux troiſiemes Loges & Parterre deux Eſcalins; au Paradis un Eſcalin.

Ceux qui voudront retenir des Loges ou s'abonner, pourront s'adreſſer au Sieur JANEAU, *Receveur, rue des Boiteux, près la Blancherie.*

Par ordre de S. A. R. les Domeſtiques n'entreront qu'à la ſuite de leurs Maîtres.

ON COMMENCERA A SIX HEURES PRECISES.

MESSIEURS { VIZTHUMB, ET DUGUE', } DIRECTEURS EN EXERCICE.

De l'Imprimerie de J. L. DE BOUBERS

PETITE AFFICHE POUR L'ANNONCE DU SPECTACLE

moins, l'honneur de notre situation : sous les yeux d'un prince à qui nous avons le bonheur d'appartenir, qui nous protège, nous favorise et nous juge, l'émulation est une loi de l'honneur et l'indolence seroit un sujet de mépris.

» A ces motifs puissans, d'autres s'unissent encore et sont également capables d'exciter notre zèle. La scène absolument épurée aujourd'hui, animée par le goût général du public, éclairée par la lumière sûre d'un siècle connoisseur, illustrée par ces Théâtres particuliers qui, de nos

protecteurs souvent font nos rivaux, la scène, dis-je, n'est plus qu'un champ de gloire pour un Acteur digne d'être applaudi.

» Daignez donc, Messieurs, attendre de nous le zèle le plus constant, daignez croire que nous estimons assés le priz qui peut le couronner, pour désirer vivement de l'obtenir. L'évènement qui nous prive de plusieurs camarades ne fait qu'animer notre ardeur. Nous sentons cependant cette privation comme nous le devons. M. D'Hannetaire, utile à la scène, agréable au public, étoit pour nous une ressource par ses conseils comme par ses talens; M^r^ Compain avoit des avantages dont nous étions touchés les premiers et que nous ne perdons pas sans regrets; M^r^ Serville donnoit de l'importance à son genre par une gaîté toujours goutée; le parti qu'ils ont pris diminue nos richesses et affecte nos cœurs, mais sans abattre nos esprits : nous voyons ce que nous avons à faire plus que ce que nous avons à regretter : le courage, qui naît zèle, est une source de moyens heureux; nous espérons l'éprouver; et nous devons cette confiance au désir d'honorer chaque jour notre état à vos yeux. Oui, Messieurs, une vanité raisonnable est aujourd'hui le garant de nos promesses; vos bontés eussent suffi pour nous les inspirer; votre estime mettra le comble au bonheur de les remplir (1). »

En dépit de ces éléments de succès, l'exploitation ne prospérait pas. La bonne entente n'avait pas régné longtemps entre les membres de la troupe et peu à peu des querelles étaient nées, des réclamations avaient été adressées au Gouvernement et des pamphlets rédigés contre D'Hannetaire et sa famille.

C'est Suzanne Artus, femme De Foye, qui donne le mauvais exemple. Le 25 juin 1768, elle déclare par-devant notaire « avoir renoncé comme elle renonce par ces présentes à l'association faite entre elle et ses coassociés, pour la direction des spectacles de cette ville de Bruxelles et cela pour Paques de l'année prochaine 1769 » (2). A peine les comédiens ont-ils reçu signification de cette déclaration qu'ils demandent au Tribunal aulique de pouvoir contraindre la récalcitrante à observer les termes de son engagement et pour cela de « faire arrêter civilement sa personne et ses effets ». Par arrêt du 1^er^ juillet, le Tribunal fait droit à leur demande (3). A la fin de 1768, Durancy tombe malade et ne remonte sur les planches qu'au début de janvier : « été à la comédie — note le prince Charles de Lorraine à la date du 8 janvier, — où Durancy at rejoué pour la première fois depuis sa maladie ». Le 2, il note encore : « donné pour Durancy at Gamont quinze

(1) Supplément à la *Gazette des Pays-Bas,* du jeudi 7 avril 1768.
(2) N. G. B. Liasse 7464, acte du 25 juin 1768, minutes du notaire C.-V.-B. Le Boucq.
(3) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1478.

doubles souverains pour sa représentation ». Mais l'état de santé de l'acteur empira bientôt et il mourut le 16 février 1769, laissant une situation peu brillante (1). C'était un bon comédien et un honnête homme, fort aimé des Bruxellois qui applaudissaient depuis vingt-cinq ans ses valets du répertoire.

Il fut remplacé parmi les Comédiens associés, par Jean-Baptiste Fauchard de Grandménil. Ce curieux homme, né à Paris en 1737, était un avocat non dénué de talents oratoires. Conseiller de l'Amirauté et, de 1765 à décembre 1768, avocat du Conseil de la Comédie-Française, il avait brusquement abandonné situation et famille, pour quelques démêlés qu'il avait eus avec celle-ci. Il vint à Bruxelles, à point nommé pour recueillir la succession de Durancy et pour y exercer une vocation qu'il tenait de famille, puisqu'il était le neveu de Jean-Pierre Chemin et le parent de plusieurs acteurs. « Des traits prononcés, des yeux vifs et perçants, des sourcils épais et noirs, rendaient sa figure expressive mais rude. Esprit observateur, Grandménil saisissait avec promptitude et justesse toutes les parties d'un rôle. Il avait le « génie de la comédie ». Par contre, sachant peu se ménager, il se fatiguait vite; sa voix devenait rauque et le public ressentait cette impression de lassitude que l'acteur ne savait dissimuler (2).»

Des changements de ce genre étaient inévitables et devaient même, en mettant plus de diversité dans la troupe, réveiller l'attention et le goût du public. Malheureusement, il y avait une mésentente de plus en plus grande entre les membres de la société. D'Hannetaire et sa famille entendaient imposer leur tyrannique volonté aux autres associés et ceux-ci s'efforçaient d'y échapper. Cet antagonisme éclata vivement lors du renouvellement de l'engagement du chef d'orchestre Granier, dont la femme était première danseuse.

En 1766, lorsqu'il avait été question de nommer un chef d'orchestre, on avait demandé à Ignace Vitzthumb d'accepter cette place. C'était un bon musicien mais les artistes de l'orchestre redoutaient un peu sa sévérité. Ses prétentions parurent alors excessives et on nomma Granier.

Celui-ci n'avait ni la même compétence, ni la même autorité. Plusieurs fois l'orchestre se trouva incomplet ou insuffisant : il comptait trente-sept musiciens, parmi lesquels des solistes remarquables. C'étaient Guillaume Van Maldere, Lamberti, Potdevin, Vandenouten l'aîné, premiers violons; Van Maldere le cadet, Pallet, Pauwels, Bultos, Lamberti le cadet, comme seconds violons; Vicedommini, violoncelle, et Stoup, claveciniste (3).

(1) Voir son testament, l'inventaire de sa mortuaire et les conventions passées entre sa veuve Antoinette Dessuslefour et son frère. N. G. B. Registre 5313, acte du 7 mai 1768; registre 5314, actes des 4 et 27 février 1769, minutes du notaire Ghys.

(2) Cft. H. Lyonnet. *Dictionnaire des Comédiens*, t. II, p. 159.

(3) Cft dans Faber, t. I, pp. 239-240, la nomenclature de l'orchestre d'après le *Spectacle français à Bruxelles*.

Dès 1766, Granier, comprenant sans doute qu'il ne pourrait se maintenir au Grand Théâtre, signait avec la direction de Toulouse un engagement, qui devait commencer le lundi de Quasimodo 1770 et se terminer au samedi des Rameaux 1773. Il avait, avec sa femme, engagée en même temps comme « première danseuse en chef en tout genre », quatre mille six cents livres pour l'année théâtrale, plus une avance de mille pistoles (1).

Le contrat, signé le 3 novembre 1768, était contraire à la convention qui liait la Granier à ses camarades associés. Il est d'ailleurs probable qu'il n'était pas encore connu et que les deux époux comptaient bien rester à Bruxelles jusqu'en 1770.

Ce furent une fois encore les membres de la famille D'Hannetaire qui provoquèrent une discussion. Ils voulaient faire nommer Vitzthumb à la place de Granier et usèrent d'un subterfuge en priant le comte de Cobenzl de lui demander ses conditions. Vitzthumb écrivit alors, le 12 mai 1769, à Prévost et à Grégoire, directeurs en exercice, la lettre suivante : « Messieurs, la soumission que je dois à des ordres supérieurs m'y fait, dans cette occasion, déférer sans hésiter. Les conditions que vous me faites l'honneur de me demander à ce sujet sont telles : ou une part dans la société ou les mêmes appointements que j'ai demandés il y a deux ans, et dans l'un ou l'autre cas la disposition entière et sans restriction des sujets de l'orchestre qui est la seule partie dont je dois personnellement répondre au public, lequel orchestre par conséquent ne doit être rempli, pour votre intérêt, Messieurs, pour le bien de la chose et pour mon honneur, que des sujets que je connois les plus propres à remplir ces différents objets et dont vous devés sentir toutte l'importance. Quant à mes intérêts particuliers voulés-vous bien, Messieurs, que vous et moi nous en rapportions à la décision de Monseigneur le Comte de Cobenzl (2). » En même temps Vitzthumb transmettait au Ministre un mémoire dans lequel il reprenait ces différents points et insistait sur chacun d'eux.

Quelques jours plus tard, le comte de Cobenzl convoquait tout le monde chez lui et soumettait la question à un vote. D'après une lettre du Président Nény à sa nièce, on devine la scène : « Il y a une étrange division dans le corps dramatique sur la question s'il faut donner la direction de la musique à Vitzdum ou la conserver à Granier ? En entrant hier matin chez M. le Comte de Cobenzl, j'y trouvai la trouppe baladine en quatre carossées : Son Excellence a pris la peine de les entendre chacun en particulier; D'Hannetaire et sa famille ont signé pour Vitzdum, tous les autres pour

(1) Ce contrat se trouve dans le carton 1052 du Conseil Privé.
(2) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1478.

Granier et ce démêlé a été remis à la décision de Son Altesse Impériale. Comme le Duc d'Aremberg protège Vitzdum, vous jugez bien, Madame, que beaucoup d'autres protègent Granier (1). »

En effet, le vote donnait, pour Vitzthumb, les voix de D'Hannetaire, de ses deux filles et de Rosalide; pour Granier celles de Grandménil, de Du Bois, de Prévost, de D'Rosely, de Sophie Lothaire, de Grégoire et de Suzanne Artus. En dépit de cette majorité, la question n'était point tranchée d'emblée en faveur de Granier. Le comte de Cobenzl, assez embarrassé, proposait enfin aux comédiens de nommer les deux compétiteurs à la fois, en partageant entre eux le répertoire ! Les acteurs comprirent tout de suite les ennuis de cette solution, qui n'en était pas une. Le 4 juin 1769, les partisans de Vitzthumb aussi bien que ceux de Granier déclarèrent qu'ils étaient prêts à obéir aux ordres donnés — ils pouvaient difficilement s'y soustraire — mais qu'ils espéraient bien « que le Sieur Vitzthumb serait, ainsi que le Sieur Granier, dépendant et subordonné à la Direction, comme les autres pensionnaires; » que rien ne serait changé aux engagements faits pour l'orchestre, « ou qu'en tout cas, ces changements ne seroient point à la charge de la direction et qu'enfin le Gouvernement arrangeroit les S^rs^ Vitzthumb et Granier pour le partage égal des opéras » (2).

Cette cote mal taillée allait placer le spectacle dans une situation embarrassante au point de vue du répertoire musical. On s'en aperçut bientôt, car cette double direction de l'orchestre ajouta au désarroi qui régnait déjà dans le théâtre. Il devint urgent de prendre des mesures et, dès le début de 1770, divers projets se firent jour.

Il y avait plusieurs raisons à la piteuse situation du spectacle. La principale était assurément la mauvaise composition de la troupe. Avoir douze directeurs alternativement, c'est n'en pas avoir. Chacun se montre très indulgent pour ses camarades dans l'espoir de bénéficier à son tour de la même indulgence. « De là la difficulté de faire un répertoire, de là la difficulté plus grande encore de le faire tenir. Tel refuse de jouer dans telle pièce, parce que son rôle lui déplaît, privant, par une ambition déplacée, égard à l'intérêt général, le public d'une représentation qui lui seroit agréable; un autre rejette une autre pièce parce qu'il n'en sait pas le rôle, qui est de son emploi et qu'il devroit se donner la peine de l'apprendre : le directeur en exercice auroit-il l'intention même de le forcer à faire son devoir, il n'oserait, parce que son camarade d'exercice proposeroit aussitôt une autre pièce dans laquelle celui-ci se trouveroit dans le même cas, de sorte que de complaisance en complaisance le tout est

(1) Lettre de Nény à sa nièce du 20 mai 1769. (*Revue d'Histoire et d'Archéologie*, t. III, p. 363.)
(2) A. G. R, Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1478.

négligé; par conséquent plus d'étrangers des villes voisines qui font des parties pour venir à Bruxelles, expressément pour voir telle ou telle pièce, vu qu'ils ne peuvent plus compter que la représentation en ait lieu, parce que de notoriété publique il conste que telle pièce a été désignée sur le répertoire pour tel jour, qu'on en a annoncé une autre, affiché une autre et joué une autre. De quelle ressource néanmoins ne prive-t-on pas le théâtre en bannissant l'étranger? Surtout si l'on considère que les habitants en état de fréquenter le spectacle ne sont pas assés nombreux dans cette ville pour renouveler journaillièrement l'auditoire et qu'il faut de nécessité beaucoup plus de dépense et d'industrie pour amuser et fixer les mêmes personnes qui le composent (1). »

La constitution même de la troupe impose au public « une stabilité pernicieuse, au moyen de laquelle on lui fait supporter éternellement les mêmes acteurs, qui souvent lui sont désagréables, ou qui du moins le privent d'une variété de nouveaux sujets nécessaire dans un spectacle permanent ».

Une des principales causes de troubles dans l'association formée entre les comédiens est, de l'avis presqu'unanime, la tyrannie exercée par la famille D'Hannetaire. C'est son chef qui règle les engagements des pensionnaires et il a bien soin d'écarter tous les éléments féminins susceptibles de rivaliser avec ses deux filles et avec Rosalide. Celles-ci n'en font qu'à leur tête, refusant des rôles, bouleversant le répertoire et troublant les répétitions. « Jamais M^r D'Hannetaire n'a voulu permettre qu'on engageat une femme à talent pour jouer les jeunes premiers rôles dans la crainte de porter ombrage à sa fille Angélique. M^lle Rosalide a été obligée de jouer à elle seule toutes les tragédies à une femme; elles sont épuisées, il a fallu en rester là, on recommence toujours les mêmes, ce qui est devenu insipide. M^lle Rosalide, ayant extrêmement gagné de l'embonpoint, elle ne peut plus jouer, ainsi qu'elle en convient, que les Reines, les mères nobles et quelques forts premiers rôles... Les acteurs font très peu de répétitions, parce que M. D'Hannetaire et sa famille s'y refusent, ou n'y viennent qu'une heure après qu'elle est indiquée et répètent nonchalemment assises, refusant d'aller au théâtre, et surtout M^lle Angélique, qui dit toujours qu'elle *scait ce qu'elle a à faire.* » (2)

D'Hannetaire ne veut point de maître. « Point de maître, Messieurs, point de maître », répète-t-il à ses camarades depuis qu'il a été question de se choisir un protecteur, à la mort de S. E. le comte de

(1) Note de Vitzthumb à un conseiller du Gouvernement, en date du 27 août 1770. (A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479.)

(2) *Réponse des Comédiens à un factum de D'Hannetaire* (pp. FABER, t. I, pp, 248-252).

Cobenzl, survenue le 27 janvier 1770. Tout ceci, d'ailleurs, pour rester maître lui-même de la situation, ne se gênant pas pour déclarer qu'il ne jouera que les rôles à son goût et seulement quand il lui plaira, « de sorte qu'il arrive qu'il jouera deux à trois fois dans un mois, tandis que ses camarades le font tous les jours ». D'autre part, il a monté ouvertement une cabale qui applaudit Angélique sans discernement, « tandis qu'on fera des *chut! chut!*... pour arretter les applaudissements vraiment mérités par les talens ou par le zèle ». C'est que les deux filles de D'Hannetaire avaient des protecteurs puissants parmi les grands seigneurs qui fréquentaient les salons de l'hôtel de la rue du Damier ou ceux du château d'Haren. Aussi D'Hannetaire se faisait-il accorder des congés illimités payés, des séjours à Paris avec sa fille Eugénie; c'était un abus de toutes les libertés et de tous les droits dont la police des spectacles se ressentait gravement.

Un autre abus s'était introduit, celui des billets gratuits, que les comédiens distribuaient sans compter à tous leurs amis, si bien que les spectateurs payants ne trouvaient plus place. C'était là encore un moyen de cabale dont la famille D'Hannetaire semble avoir fait un usage abusif (1).

D'Hannetaire était lui-même le premier à reconnaître que tout allait au plus mal et qu'il fallait réformer pareille organisation. Il était trop avisé, trop homme de théâtre et sous ses airs indépendants, trop attaché au spectacle de Bruxelles pour ne pas pressentir le mal qui allait chaque jour s'aggravant. Il y avait des mesures d'intérêt général sur lesquelles tout le monde était d'accord à ce moment et qu'il importait de prendre au plus tôt.

La situation telle qu'elle se présentait au mois d'août 1770, était clairement résumée dans un bref rapport d'un conseiller du Conseil Privé, qui en avait conféré préalablemeut avec Ignace Vitzthumb, le seul des associés dont la compétence parut à ce moment-là désintéressée : « Les associés du Théâtre de Bruxelles composent neuf parts, y compris celle qui appartient en commun à Sophie et à Grégoire. Celle de Prévost, qui quitte avec la présente année, est destinée à passer à Compain (2). D'Hannetaire en a une; chacune de ses filles une et Rosalide, une; de sorte que quatre des neuf parts sont dans la même famille. De plus, Grégoire et Sophie en dépendent : la famille D'Hannetaire est la maîtresse de l'association. Elle l'a mal dirigée. C'est inconcevable, étant donné qu'ils ont le loyer du théâtre pour rien. Or, il est un point de l'octroi du 30 juin 1766 qui n'a jamais été observé par le Gouvernement, c'est la nomination d'un Commissaire inspecteur ayant la haute main sur le spectacle. Le Gouverne-

(1) Ibidem.

(2) Compain Despierrières, après une absence de quelques mois et un échec à Paris, était revenu : il devait en agir ainsi plusieurs fois.

ment serait en droit de révoquer l'octroi, mais on ne pourroit trouver un bon entrepreneur. Mieux vaut nommer un commissaire : on propose le S[r] Gamont, qui a déjà dirigé le spectacle comme intéressé, en lui donnant tous les pouvoirs. Le signataire en a parlé à Vitzthumb, homme compétent, qui a lui-même dressé un rapport. Mais d'une entrevue du 23 août 1770 avec le Ministre Plénipotentiaire et Vitzthumb, il résulte que seul ce dernier est à même d'assurer la direction générale supérieure et indépendante des comédiens, ordonner la décoration, l'illumination et le costume. Il doit à cet effet avoir un pouvoir semblable à celui du Commissaire. Tout cela est conforme aux vœux du public, du Ministre et à son désir de rendre tout le lustre au Théâtre. Il y a donc lieu de mander D'Hannetaire et deux ou trois comédiens à part entière, de leur signifier l'intention du Gouvernement pour Vitzthumb et Gamont, pour l'an prochain car il est trop tard à présent pour cette année, les comédiens ayant des engagements avec Granier. Quant à la commission pour Gamont, il convient de la lui donner de suite » (1).

Vitzthumb faisait remarquer, avec juste raison, que les Comédiens associés avaient maintes fois contrevenus à divers articles de l'octroi : les pensionnaires n'avaient pas fait les débuts nécessaires ni l'année de service préalable à tout engagement; aucun des associés n'avait fait « le fond de trois mille livres et ensuite celui de six mille » auxquels ils étaient obligés, enfin le spectacle « qu'ils devaient fournir bon était généralement mauvais ». Malgré toutes les raisons justifiées que le Gouvernement aurait eu de révoquer l'octroi, il ne pouvait cependant s'y résoudre. Aucun « entrepreneur » nouveau n'aurait accepté de reprendre la lourde charge financière de l'indemnité à payer annuellement à Charliers de Borgravenbroeck pour le magasin, augmentée à présent des arrérages des rentes garanties aux Comédiens associés par l'octroi du 23 juin 1766. D'Hannetaire ne s'était point gêné pour dévoiler cette erreur initiale : « On a bien prévu tous ces inconvénients lorsqu'on a permis l'établissement de cette société; plusieurs observations en conséquence ont été communiquées, dans le tems, à feu Monsieur de Cobenzl ; mais ce ministre, faute de trouver alors un directeur qui voulut se charger *seul* du fardeau de l'entreprise, crut devoir passer sur toutes ces considérations en acquiessant à la forme de cet établissement comme un mal nécessaire. Peut-être étoit-ce aussi l'unique moyen de pouvoir indemniser le S[r] Charliers qu'il protégeoit, en faisant rentrer dans les coffres de celui-ci quatre-vingt-mille livres pour l'achat de son magasin, qui, à le bien évaluer, n'en auroit pas valu dix mille pour un entrepreneur

(1) Note non signée, datée du 27 août 1770 Cft A. G. R. Conseil Privé, carton 1052. Les mêmes réflexions, plus développées, accompagnées de deux notes autographes de Vitzthumb, sont dans Secrétairerie d'Etat et de Guerre, n° 1479.

GODECHARLE

BUSTE D'ANGÉLIQUE D'HANNETAIRE

ment [illegible] l'octroi, mais on ne pourroit trouver un bon [illegible] nommer un commissaire : on propose le S[r] Gamond [illegible] le spectacle comme intéressé, en lui donnant tous [illegible] en a parlé à Vitzthumb, homme compétent, qui a [illegible] rapport. Mais d'une entrevue du 23 août 1770 [illegible] tentiaire et Vitzthumb, il résulte que seul ce [illegible] la direction générale supérieure et indépendante [illegible] la décoration, l'illumination et le costume. Il doit [illegible] voir semblable à celui du Commissaire. Tout cela est [illegible] au public, du Ministre et à son désir de rendre tout le [illegible] y a donc lieu de mander D'Hannetaire et deux ou trois [illegible] tière, de leur signifier l'intention du Gouvernement pour [illegible] il est trop tard à présent [illegible] les comédiens ayant des engagements avec Granier. Quant [illegible] pour Gamont, il convient de la lui donner de suite » (1).

[illegible] umb faisait remarquer, avec juste raison, que les Comédiens [illegible] l'octroi [illegible] livres et ensuite celui de six mille » auxquels ils étaient obligés, [illegible] Malgré toutes les raisons justifiées que le Gouvernement aurait eu de [illegible] troi, il ne pouvait cependant s'y résoudre. Aucun « entre-[illegible] veau n'aurait accepté de reprendre la lourde charge financière [illegible] payer annuellement à Charliers de Borgravenbroeck pour le [illegible] augmentée à présent des arrérages des rentes garanties aux Comédiens associés par l'octroi du 23 juin 1766. D'Hannetaire ne s'était point gêné pour dévoiler cette erreur initiale : « On a bien prévu tous ces inconvénients lorsqu'on a permis l'établissement de cette société; plusieurs observations en conséquence ont été communiquées, dans le tems, à feu Monseigneur [illegible] ; mais ce ministre, faute de trouver alors un directeur qui voulût se charger *seul* du fardeau de l'entreprise, crut devoir passer sur toutes ces considérations en acquiesçant à la forme de cet établissement comme un mal nécessaire. Peut-être étoit-ce aussi l'unique moyen de [illegible] le S[r] Charliers qu'il protégeoit, en faisant rentrer dans les coffres [illegible] quatre-vingt-mille livres pour l'achat de son magasin, qui, à le bien évaluer, n'en auroit pas valu dix mille pour un entrepreneur

(1) [illegible] 23 août 1770. Cft A. G. R. Conseil Privé, carton 1052. Les mêmes [illegible] plus développées [illegible] de deux notes autographes de Vitzthumb, sont dans [illegible]

particulier, au lieu que les comédiens furent obligés de fermer les yeux sur le prix exorbitant de cette première somme » (1).

Il fallait donc réformer ces abus, imposer une organisation nouvelle à tout le spectacle et introduire plus de discipline dans la façon désordonnée dont le public assistait aux représentations. « Bruxelles est sans contredit, la seule ville au monde où il y ait le moins de police à cet égard; ce dont tout le monde, et surtout les étrangers, se plaignent généralement. » Une assemblée tumultueuse, qui ne prête aucune attention à la pièce, des chanteurs qui s'égosillent et qui exagèrent leurs éclats de voix et leur gesticulation dans le seul but de se faire entendre, une cabale qui siffle ou applaudit à tort et à travers, un orchestre « à l'agonie », selon l'expression de Vitzthumb, et qui a perdu son ancienne réputation, bref une salle dans la confusion et un « plateau » dans l'anarchie, tel était alors le Grand Théâtre.

Il fallait un dictateur. La personnalité de Gamont ne convenait pas, du fait même qu'ayant appartenu à une direction précédente peu fructueuse, son autorité et sa compétence paraissaient contestables. On avait bien désigné, par décret du 30 juin 1766, Charliers de Borgravenbroeck, en qualité de Commissaire du Gouvernement près des Comédiens associés. Mais cette nomination n'avait jamais sorti ses effets et l'intéressé lui-même avait renoncé à occuper ce poste difficile. Le 14 février 1771, une commission fut signée par Charles de Lorraine nommant le comte de Maldeghem à l'inspection générale du spectacle de Bruxelles sous l'autorité du Gouvernement. Il devait veiller à la régie, assister aux délibérations des associés, surveiller leurs comptes, accepter ou refuser les nouveaux sujets proposés, assurer le service et la police de la troupe, punir les négligences et les excès des comédiens, en un mot tenir la main à l'entière exécution des clauses de l'octroi. Son Altesse Royale lui conférait à cet effet l'autorité et les pouvoirs les plus amples, à charge pour lui de faire rapport sur sa gestion au ministre plénipotentiaire de Sa Majesté (2).

Quant à Vitzthumb, après le départ de Granier et le désistement de sa femme, qui abandonna sa part d'association, il semble bien avoir été investi par le comte de Maldeghem d'une pleine autorité sur l'orchestre; il reçut de plus les pouvoirs nécessaires pour engager les sujets de l'Opéra : « outre qu'il est ridicule qu'un comédien décide sur le talent d'un chanteur, d'ailleurs il est de toute nécessité de supprimer ces prétendus emplois que les chanteurs de province ont introduit dans l'opéra bouffon, par lesquels les trois quarts des chanteurs et chanteuses y sont déplacés tant égard à la voix, à l'âge qu'à la figure : de sorte que dorénavant il est du bien-être du

(1) Cit Faber, t. I, p 243.
(2) Voir le texte du brevet délivré au comte de Maldeghem, dans Faber, t. IV, p. 53.

spectacle d'engager tous les sujets de l'opéra sur le pied de jouer et de chanter les rôles de convenance qui leur seront distribués par celui qui sera à leur tête; par ce moïen l'acteur qui jouera le rôle de Don Quichotte ne jouera pas celui de Sancho Pança (1) ». Pour sortir des embarras financiers et parer au manque de fonds de roulement, on suggéra une fois encore l'idée d'autoriser le jeu de pharaon : joué en public, il constitue, disait-on, un attrait qui détournera des tripots qui se tiennent en ville. « La nation n'a pas l'esprit hasardeux mais ce jeu décent attire les gens qui sans cela ne viendraient pas au spectacle. Trois ans de jeu, de 1763 à 1765, ont prouvé qu'il n'avait rien de dangereux; il a rapporté trente mille florins aux directeurs, pris dans la poche d'un grand nombre de personnes riches qui n'auraient pas donné un sol. Cette somme, en plus de la recette, permettrait d'améliorer le spectacle et on allait jusqu'à assurer que les entrepreneurs qui ont exploité le Théâtre de 1763 à 1765 s'en chargeraient encore volontiers, moyennant le rétablissement de l'autorisation du pharaon, à partir de Pâques 1772 (2) ».

Mais le Gouvernement ne crut pas devoir s'arrêter à ce projet, dans l'espoir de rétablir la bonne marche du spectacle grâce aux mesures d'ordre qu'il entendait faire prendre par son commissaire. Au moment où celui-ci entra en fonction, la troupe des « Comédiens Ordinaires de S. A. R. » comptait encore douze associés : D'Hannetaire, ses deux filles et Rosalide; Compain Despierrières, Grégoire, Sophie Lothaire, Suzanne Artus, Du Bois, puis Fauchard de Grandménil, qui avait remplacé Durancy, Vitzthumb, à qui était échue la part de Prévost, qui venait de quitter, et Nicolas-Guilleminot Dugué, nouveau venu qui avait pris la place de D'Rozely. Celui-ci avait signé un engagement avec le théâtre de Reims, dont il allait devenir directeur en 1773; ni M^me^ Granier ni Serville n'avaient été remplacés.

Malheureusement, la nomination du comte de Maldeghem ne suffisait pas à rétablir la bonne entente entre « les suppots du théâtre ». De plus en plus D'Hannnetaire veut imposer sa tyrannique autorité à ses camarades. Ceux-ci se refusent à accepter ses suggestions qui prennent des allures d'ordres. Des querelles éclatent presque tous les dimanches, qui sont jours d'assemblée et le commissaire du Gouvernement ne parvient pas à accommoder les deux parties irréconciliables. Le spectacle n'en marche pas mieux, il n'y a moyen ni de renouveler le répertoire, ni d'attacher au Théâtre de Bruxelles des pensionnaires de valeur, susceptibles de compléter les cadres insuffisants de la troupe, ni enfin de contenter le public et de

(1) Note de Vitzthumb déjà citée, en annexe au rapport du 27 août 1770.
(2) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479.

l'amener à fréquenter régulièrement la Comédie. La situation financière empire chaque mois, le déficit augmente et rares sont les associés qui disposent de ressources personnelles suffisantes pour attendre des jours meilleurs. Dans ces conditions il ne reste aux comédiens qu'à renoncer à leur octroi. Le 20 juin 1771, ils adressent au Gouvernement l'offre de se désister du privilège qui leur a été accordé le 30 juin 1766 (1). Ils feront, à qui voudra se charger après eux de l'entreprise, cession pleine et entière non seulement du magasin, « pour lequel ils auront déjà compté à M[r] Charliers, quarante-cinq mille livres à la fin de l'année, mais encore de tous les effets quelconques dont depuis cinq ans, ils ont enrichi le dit magasin et dont les déboursés montent à près de trente mille livres, tant en décorations qu'en habillements et autres dépenses nécessaires au spectacle». A titre de dédommagement les anciens associés demandent qu'il leur soit compté un capital de vingt-quatre mille livres à se partager entre eux et que leur successeur s'engage à payer à chacun des douze membres de la société une pension annuelle et viagère de trois cents livres, « soit trois mille six cents livres par an qui viendraient à s'éteindre progressivement par la mort des bénéficiaires ».

Le Gouvernement ne fit aucun effort pour sauver l'entreprise; il en connaissait les faiblesses et croyait préférable de revenir à une direction plus restreinte et plus stable. Aussi agréa-t-il le désistement des Comédiens Ordinaires de Son Altesse Royale pour Pâques 1772. L'association avait donc duré cinq ans.

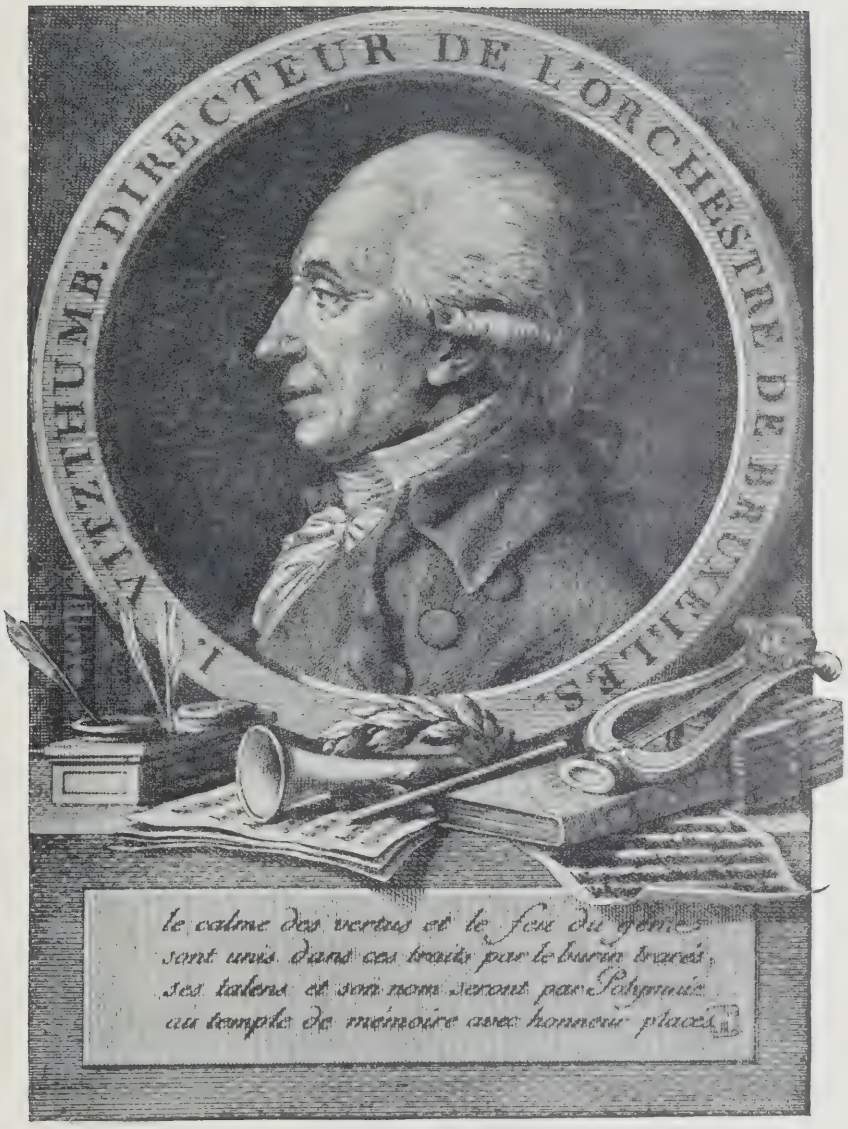
(1) Le texte de cette demande a été publiée par FABER. t. I, p. 255, d'après le texte original. (A. G. R. Conseil Privé, 1090.)

ANTOINE CARDON L'AINÉ

PORTRAIT D'IGNACE VITZTHUMB

ANTOINE CARDON L'AINÉ

PORTRAIT D'IGNACE VITZTHUMB


LUDWIG VAN BEETHOVEN
le calme des vertus et le feu du génie
sont unis dans ces traits par le burin brave
ses talens et son nom seront par Polymnie
au temple de mémoire avec honneur placés

LE RÈGNE D'IGNACE VITZTHUMB

Qui donc allait reprendre une entreprise aussi obérée ? Les servitudes en étaient pesantes. Il fallait équilibrer un budget très dispendieux qui risquait sans cesse d'être bouleversé par un deuil de Cour, fermant le théâtre, ou par un caprice du Gouvernement contraignant les directeurs à quelque dépense inopinée et presque toujours inutile.

Il se trouva pourtant deux entrepreneurs assez hardis pour solliciter dans ces conditions le privilège exclusif des spectacles. Le 14 août 1771, Sa Majesté accordait cet octroi à Ignace Vitzthumb et Compain Despierrières, deux des anciens Comédiens associés. A dater de Pâques 1772, la direction du Grand Théâtre leur était reconnue pour un terme de dix années, sous réserve de certaines conditions de contrôle et de police, spécifiées dans l'octroi, et moyennant accord entre les Comédiens Ordinaires de Son Altesse Royale et leurs successeurs.

Cet accord fut passé par-devant le notaire Nicolas Van Cauwelaert le 15 février 1772. D'une part Jean-Nicolas Servandoni D'Hannetaire, Jacques Zanoni Grégoire, Jacques Du Bois, Jean-Baptiste Fauchard de Grandménil, Nicolas Guilleminot Dugué et les demoiselles Marie-Louise-Philippine-Eugénie et Marie-Angélique Servandoni D'Hannetaire, Jeanne-Etiennette Du Tarte, dite Rosalide, Marie-Suzanne Artus, femme De Foye, Marguerite-Louise Odiot de Montroty, dite Sophie Lothaire, et Jeanne-Thérèse Arnaud, femme Granier vendaient et transportaient à Ignace Vitzthumb et Louis Compain Despierrières « toutes les décorations, machines, habits, ustencilles et autres effets du théâtre tels qu'ils existeraient le lundi 9 mars suivant à charge de subroger à l'ancienne association dans la

(1) L'octroi est publié par Faber, op. cit., t. IV, p. 54.

convention passée avec Charliers de Borgravenbroeck et de payer à la date de clôture de l'année en cours la somme de 24,000 livres. De plus chacun des associés, jouissant d'une part entière, recevrait une rente annuelle et viagère de 300 livres de France, remboursable par trois mille livres de capital; Grégoire et Sophie Lothaire, qui n'avaient que demi part, ne recevraient qu'une rente de 150 livres. Ces rentes étaient hypothéquées par privilège spécial et avec l'autorisation du Gouvernement sur l'octroi obtenu par les nouveaux Directeurs, comme sur ceux qui seraient accordés par la suite et sur tous les effets faisant partie du magasin (1) ».

Le 7 mars suivant, deux jours avant la prise de possession du théâtre, Vitzthumb et Compain versaient à leurs associés treize mille soixante florins, faisant vingt-quatre mille livres de France (2). Chacun des comédiens avait obtenu l'autorisation de donner à son bénéfice une représentation avant la fin de l'année théâtrale : celle de Compain eut lieu le 27 janvier avec le *Déserteur*, précédé du *Triomphe de l'Amour et des Grâces*, grand ballet nouveau de la composition du Sieur Boquet, et suivi du *Poulet*, nouveau proverbe dramatique. Le 4 février, ce fût au tour de Du Bois, qui depuis vingt-six ans jouait à Bruxelles les rois et les pères nobles, sans compter qu'il utilisait, au profit du théâtre, ses talents de peintre décorateur. Il obtint de ses camarades une représentation de *Ninette à la Cour* et de l'*Echange*, comédie en deux actes (3). Ayant ainsi amélioré dans la mesure du possible les mauvais résultats de leur exploitation en commun, les Comédiens Ordinaires de Son Altesse Royale se dispersèrent à Pâques 1772.

Quelles aptitudes spéciales avaient donc les deux nouveaux « Maîtres de l'Opéra » pour diriger la scène importante du théâtre de Bruxelles? L'un, Vitzthumb, était un musicien de talent, compositeur agréable et surtout chef d'orchestre réputé; l'autre, Compain Despierrières, chanteur doublé d'un comédien, avait l'expérience d'une longue pratique de la scène.

Ignace Vitzthumb, né à Baden, en Autriche, le 20 juillet 1720, arriva très jeune en Belgique. En 1740, il était déjà timbalier de la musique de

(1) N. G. B. Liasse 8852, acte du 15 février 1772, minutes du notaire N. Van Cauwelaert. Cft également Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 707. Le décret du 16 mars 1772, autorisant l'hypothèque des pensions sur les octrois successifs est dans FABER, t. IV, p. 56 et la requête des comédiens pour l'obtenir est dans le dossier 1340 du Tribunal aulique

(2) N G. B. Liasse 8852, acte du 7 mars 1772, minutes du notaire Van Cauwelaert.

(3) Les billets-annonces de ces deux représentations à bénéfice existent aux Musées Royaux du Cinquantenaire, à Bruxelles : Fonds Folklore, Legs Van der Linden, coté 465 et 466.

la Cour (1), mais il ne tarda pas à se livrer surtout à la composition et à l'enseignement. C'est en qualité de compositeur, habitant Montagne de la Cour, qu'il est cité en 1761 par le *Guide Fidèle* (2). Il écrivit un grand nombre d'ariettes et d'airs, il réduisit pour trio et pour quintette les opéras en vogue et il composa la musique de deux pièces. C'est lui qui arrangea toutes les œuvres jouées à Bruxelles pour les adapter au goût du public et aux capacités de son orchestre (3) : cette manière de faire ne fut pas toujours au goût des auteurs et elle valut à Vitzthumb de se brouiller avec Grétry. Mais il n'en reste pas moins certain que l'influence de ce musicien expert fut considérable, tant au point de vue de la méthode avec laquelle furent rendues les œuvres du répertoire qu'à celui de la composition même de ce répertoire et de la formation du goût musical des auditeurs. La direction de Vitzthumb fut à cet égard très féconde, et mit le théâtre de Bruxelles au premier rang des scènes lyriques. Chef d'orchestre sous la direction précédente, après avoir évincé Granier, il avait augmenté le nombre des exécutants et leur avait imposé une discipline inconnue jusquà ce moment. Quant aux chanteurs, il n'en était pas moins le maître, grâce à un enseignement dont plusieurs connaissaient les bienfaits. N'avait-il pas réussi, dix ans auparavant, à faire jouer et chanter une troupe d'enfants dont les étoiles étaient Angélique d'Hannetaire et le jeune Bultos, futur successeur de son maître. La réputation de Vitzthumb avait ainsi passé à l'étranger et n'allait pas tarder à y grandir. Vienne et Paris le tenaient en estime et on y parlait de lui comme d'un musicien averti et d'un metteur en scène « dont les talens distingués sont aussi connus qu'ils sont dignes de l'être » (4).

Tel est l'homme qui, durant cinq ans, avec son associé d'abord, puis seul, allait diriger les destinées du Grand Théâtre, pour finir par succomber à la tâche, comme tant de ses prédécesseurs, écrasé par le poids d'une situation financière qui devenait de plus en plus compliquée.

Pour l'année 1771-1772, la dernière de l'exploitation des Comédiens associés, le total des appointements payés à tous les interprètes, y

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, reg. 1489*ter*, fol. 253. Au folio 227 on rencontre un François Vitzthumb, trompette dans la même musique. Sur Ignace Vitzthumb, Cft EITNER : *Quellen-Lexikon*, t. X, pp. 111-112.

(2) Cft le *Guide fidèle, contenant la Description de la Ville de Bruxelles*... chez Moris, libraire, « A la Bible », 1761 (4e partie, p. 79).

(3) Voilà pourquoi le prince de Ligne écrit dans ses *Lettres à Eugénie* « C'est encore un des talents de Vitzthumb, qui, à beaucoup de science, ajoute l'exactitude pour lui et les autres. C'est lui qui, voyant de sens froid, sans intérêt, sans partialité, les ouvrages des plus grands musiciens, les perfectionne, comme ils l'auraient fait, s'ils y avaient pensé et s'ils n'avaient pas été trop prévenus en leur faveur... » (p. 152.)

(4) Cft *Mémoires et Correspondance littéraire* de C. S. FAVART (Paris, 1808), t. III, pp. 67 et 279.

compris les acteurs, actrices, chanteurs, chanteuses, personnel du ballet, pensionnaires, gagistes, employés subalternes et musiciens, se montait à quatre-vingt-huit mille cent neuf florins quinze sols neuf deniers. La troupe était importante et de qualité, l'orchestre très nombreux et la mise en scène fort brillante. Les nouveaux directeurs, aux termes de leur octroi, étaient tenus de donner des spectacles français au moins quatre fois par semaine, à savoir dimanche, mardi, jeudi et samedi ; l'orchestre devait être entretenu « aussi nombreux qu'il l'est actuellement » et composé de sujets de choix; il fallait donner un ballet trois fois par semaine, avec six figurants et six figurantes au minimum, avec deux bons premiers danseurs et deux danseuses pour le pas de deux. Toutefois le Gouvernement pouvait dispenser les directeurs, pour un temps limité, de cette obligation du ballet, comme de celle de représenter des tragédies. L'entretien d'un corps de ballet était une charge dispendieuse et les directeurs ne devaient pas tarder à user de cette faculté libératrice.

Le Gouvernement d'ailleurs se réservait le contrôle de tout ce qui regardait le spectacle : approbation du répertoire, au début de chaque semaine, ratification des engagements, renvois, congés des membres de la troupe, surveillance imposée d'un surintendant des spectacles en la personne d'un commissaire, juridiction obligatoire du Tribunal aulique pour tout ce qui concernait la police de la troupe. La direction n'avait guère de latitude et ne pouvait pas prendre d'initiatives; elle était tenue de monter fréquemment des nouveautés, souvent coûteuses, mais il lui était interdit d'augmenter de manière quelconque le prix des abonnements comme celui des entrées particulières.

Les abonnement formaient la partie la plus importante et la plus sûre du budget. Ils étaient, de longue date, soumis à une réglementation assez stricte et le nombre des amateurs était toujours plus grand que celui des loges disponibles. Les abonnés des loges avaient toujours eu la faculté de se placer « au théâtre », c'est-à-dire sur la scène, les jours d'affluence et de gala.

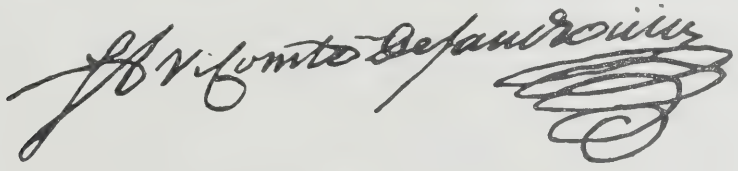
Afin d'augmenter cependant la recette, les nouveaux directeurs obtinrent de pouvoir « faire profit du quatrième rang des loges en entier, qui jusqu'ici a été occupé en partie par les gens de livrée». En conséquence, ceux-ci seront placés désormais sous la voûte du parterre où il y aura du feu, de la lumière et les autres commodités qui conviendront, et pour que les maîtres puissent avoir leurs domestiques à la première demande qu'ils en feront, il y aura constamment dans chacun des corridors une personne chargée de les appeler : cela se fera par le moyen d'un porte-voix qui

communiquera sous la voûte, où il y aura d'ailleurs à côté du porte-voix même, une personne chargée d'avertir les domestiques qui sont appelés (1)».

A chacun des trois premiers rangs, il y avait dix-sept loges, deux balcons et deux « lorgnettes », les loges étant pour six spectateurs, sauf une qui pouvait en contenir huit, les balcons étant pour huit et les lorgnettes pour quatre. Quelques loges, au troisième rang, étaient divisées en deux, de telle sorte qu'il y en avait vingt-cinq, pour six ou trois personnes. Au quatrième rang, il n'y avait que dix-sept loges, tandis que les basses-loges comportaient la même disposition que les trois premiers rangs. Chaque abonné pouvait orner et tapisser sa loge à son gré; mais, afin de donner un caractère plus décoratif à l'ensemble devenu très disparate, les nouveaux directeurs, en même temps qu'ils transformaient toute la décoration intérieure de la salle, engageaient « MM^rs les Abonnés à consentir à ce que les loges soient tapissées uniformément en papier peint de la manufacture de Bruxelles».

Voulons-nous pénétrer, un jour d'abonnement, dans la salle où l'aristocratie s'est donné rendez-vous? Voici, dans les premières loges du premier rang, S. A. R. le prince Charles de Lorraine et sa sœur Madame Royale; au premier rang du balcon de droite, le Ministre plénipotentiaire prince de Starhemberg s'entretient avec le comte de Sart, qui occupe la lorgnette contiguë. Au même rang on aperçoit le marquis de Los Rios, le comte d'Ursel, le prince de Ligne, le baron de Werde, amman de Bruxelles, le baron de Celles, la baronne Bustanci, la duchesse d'Arenberg, qui a pour voisine, dans la lorgnette de gauche, la princesse de Gavre et, au balcon, du même côté, M^lle Cardon.

Au balcon de droite du deuxième rang, siège le comte de Nény,



STANISLAS, VICOMTE DES ANDROUINS

président du Conseil Privé; M. Gordon, ministre d'Angleterre, occupe la lorgnette avec sa jeune femme; la princesse de Stolberg, éblouissante de bijoux, sourit à voir l'habit chamarré du général comte de Murray, commandant la garnison de la ville; dans la loge de la Cour se pressent chambellans et officiers; M^me des Androuins cherche des yeux son fils, qui

(1) Note sur le Prospectus des nouveaux entrepreneurs des spectacles, 17 février 1772 (A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479 et Conseil Privé, carton 1052).

a loué une loge basse pour être plus en état d'applaudir la belle Angélique d'Hannetaire à son entrée en scène. Voici encore le baron de Renette, la vicomtesse de Putte, le comte de Woestenraedt, le chancelier de Crumpipen, la baronne de Beyer, la baronne d'Alberg et, dans la lorgnette de gauche, la comtesse de Proli, toute menue et jolie, cependant que M. de Vaux, capitaine des chasses du prince Charles et grand amateur de théâtre, se place au balcon. Au troisième rang, nous distinguons le marquis de Deynse, la baronne de Parck, le chevalier de Celles, le baron de Proli et, dans la lorgnette, M. d'Hannetaire, qui a quitté la scène pour passer dans la salle. Le duc d'Ursel, gouverneur de la ville, s'est réservé une basse loge, à côté de celle des pages de la Cour, fort turbulents et très nombreux. Au parquet et au parterre, il y a grande foule et tout ce monde, causant, criant, frappant des pieds et jetant de grands éclats de rire, attend l'ouverture du rideau (1).

La direction du théâtre louait chaque loge à un seul abonné, qui était responsable de la location, mais était en droit de sous-louer une partie à quelque autre amateur. Le produit de l'abonnement des loges formait ainsi le principal de la recette. La Cour payait, en forme de subside, six mille florins pour deux grandes loges. Les abonnés pouvaient occuper leurs places quatre soirs par semaine, les jours de représentations autorisées, sauf en cas d'abonnement suspendu, ce que les directeurs cherchaient à provoquer le plus souvent possible.

Il fallait ajouter, au total de l'abonnement, la recette de la porte, qui était très variable : elle descendait parfois à trente florins, pour monter d'autres jours à plus de mille, les soirs d'abonnement suspendu. Vitzthumb inaugura les « spectacles nationaux », qui furent au nombre de vingt-trois pour les onze mois de la saison 1773-1774. Il y eut dans le même temps vingt-huit abonnements suspendus : celui du 16 avril 1773, donné au bénéfice de Préville, en représentation à Bruxelles, rapporta à l'artiste six cent quinze florins; celui d'Aufresne, le 27 décembre 1773, pour lequel il interpréta le *Déserteur* et la *Partie de Chasse de Henri IV* lui laissa huit cent vingt-sept florins, et M^me^ Verteuil, dans l'*Ecole Amoureuse*, *Pygmalion* et l'*Aveugle de Palmyre*, le 31 janvier 1774, toucha trois cent vingt-six florins pour son bénéfice (2). Les deux cent soixante-cinq représentations de la saison firent encaisser « à la porte » cinquante mille six cent cinq

(1) D'après le Registre des Abonnements pour 1772. (Tribunal aulique, créance Vitzthumb.)

(2) Préville vint à Bruxelles pour l'ouverture de la saison 1773-74. Le lundi 12 avril il donna les *Surprises de l'Amour* et le *Bourru bienfaisant;* le 13, *Turcaret* et le *Legs*; le 14, l'*Etourdi* et les *Mœurs du Temps;* le 15, la *Dame invisible* et la *Gageure imprévue*. Le 16 on lui accorda son bénéfice. Aufresne débuta le 18 décembre suivant avec *Dupuis et Desronnais* et le *Bourru bienfaisant;* puis, le 19, c'est le *Père de Famille* et les *Funérailles de Crispin;* le 20, *Cinna* et les *Deux*

florins dix-huit sols. Les frais journaliers ne se montèrent qu'à mille trois cent trente-sept florins douze sols. Ils comportaient, outre les appointements de la troupe, l'allocation au caporal de service, soit cinq sols, et à la figuration, qui était souvent demandée aux soldats de la garnison.

Pour compléter les ressources du budget, il y avait les bals, au nombre de douze, plus trois bals gratis, offerts par la Cour à l'occasion de la fête de l'Empereur, de l'Impératrice et du Prince Charles de Lorraine, et neuf redoutes.

Enfin, la direction du Grand Théâtre était en droit, en vertu de son octroi, de prélever une taxe importante sur tous les spectacles étrangers qui venaient jouer, soit au théâtre même, soit au Coffy, soit encore sur les petites scènes foraines. Vitzthumb percevait en général le quart de la recette de chaque représentation ou bien le produit total d'une représentation à son choix. Le danseur de corde Spinacula, qui donna avec succès seize représentations en mars et en avril 1775, encaissa quatre cent cinquante florins par jour dans un théâtre minuscule (1).

En dépit de ces recettes importantes, les directeurs ne parvenaient pas à équilibrer le budget. C'est que les servitudes étaient lourdes et les appointements des acteurs trop élevés. Pour la saison 1773-1774, à côté d'une recette de cent et quinze mille sept cent trente-cinq florins, il y a une dépense de cent vingt et un mille huit cent cinquante-trois florins, soit une perte de cinq mille huit cent dix-huit florins; l'année suivante, on encaisse cent trente et un mille huit cent cinquante deux florins et on en dépense cent trente-trois mille neuf cent trente-trois florins, soit un nouveau déficit de deux mille quatre-vingt et un florins. Mais il y faut ajouter des dettes antérieures qui se montaient à quarante-neuf mille cinq cent septante et un florins. Le fin de la direction fut plus déplorable encore au point de vue financier.

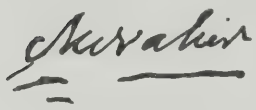
Le Gouvernement faisait peser sur l'exploitation la tyrannie de son contrôle et de son bon plaisir, congédiant des acteurs qui avaient cessé de plaire, mais dont il fallait payer les dédits, en engageant d'autres à des appointements excessifs alors qu'ils ne faisaient que doubler des sujets déjà admis, bouleversant ainsi sans propos la troupe et le répertoire. Loin de soutenir l'entreprise par un appui financier, il l'accablait de vexations et de contraintes, imposant aux directions successives le poids des erreurs de leurs

Chasseurs ; le 21, le *Misanthrope* et *Heureusement ;* le 22, pour son abonnement, il donne *Esope à la Cour* et le *Jardinier de son Seigneur ;* le 23, il joue *Adelaïde Du Guesclin* et le 26 enfin pour ses adieux, l'*Homme Singulier* et le *Bûcheron.*

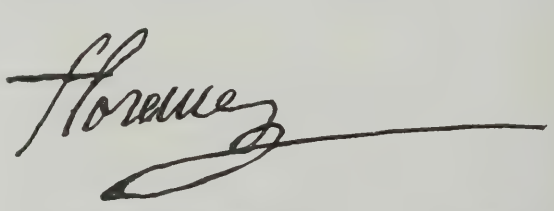
(1) Dans le dossier de la « Créance Vitzthumb » on trouve un « Etat général et circonstancié de l'abonnement des loges ainsi que du Parquet, du Parterre et de la Garnison, conjointement la recette de la porte et un « Etat de la dépense faite par le caissier pour l'année 1771-1772 ».

devancières et les obligeant à verser de lourdes dîmes à quelques privilégiés que le Gouvernement voulait favoriser : était-il juste que des pensions viagères fussent payées aux anciens Comédiens associés qui n'avaient pas su exploiter la scène ? Etait-il plus juste que les directeurs dussent racheter, dans des conditions très onéreuses, le magasin du théâtre à Charliers de Borgravenbroeck, qui l'avait acquis des filles de Jean-Baptiste Meeus à un prix de beaucoup inférieur ! C'est le Gouvernement qui gaspillait l'argent de la direction et c'est lui qui était responsable de l'inévitable faillite : Vitzthumb et Compain allaient le proclamer ouvertement dès la fin de leur première année théâtrale.

De quelle troupe disposaient-ils au début de leur direction, à la rentrée de Pâques 1772? Celle qui avait joué lors de la dernière année de l'exploitation des Comédiens associés était nombreuse, et comportait des artistes de marque, surtout dans la tragédie et la comédie : La Rive, pour les premiers rôles; Chevalier, pour les jeunes premiers; Florence, pour les troisièmes rôles et les grands confidents; D'Hannetaire, toujours triomphant dans les rôles à manteau, les financiers et les paysans; Grandménil jouant les comiques avec Dazincourt; Louis et Du Bois se partageant de même les rois et les pères nobles; Grégoire, enfin, réservé aux grandes utilités et aux accessoires. Dans l'opéra, Compain chantait les basses-tailles avec Dugué, Fargès (1) interprétait les premiers amoureux et Dubus les amoureux en double. Plusieurs étoiles brillaient dans la troupe féminine : Angélique D'Hannetaire avait les premiers rôles d'opéra avec Suzanne De Foye; Eulalie Durancy jouait seule les secondes amoureuses. Pour le répertoire dramatique, il y avait M^me^ Verteuil, remarquable dans les premiers rôles; Eugénie D'Hannetaire, toujours charmante dans les soubrettes, dont elle incarnait les rôles avec M^lle^ Gontier. Quant à Sophie Lothaire, on lui avait laissé les mères et les confidentes. Le tout complété de nombreuses utilités, dont quelques-unes, comme Rosalie D'Humaimbourg, n'étaient pas sans valeur.



CHEVALIER L'AINÉ



NICOLAS-JOSEPH-FLORENCE BILLOT DE LA FERRIÈRE, DIT FLORENCE

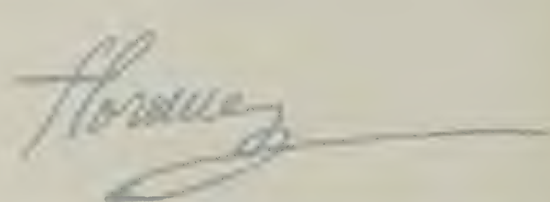
(1) Sur Marc Chemin Fargès et sa femme Marie-Anne Bary, voir un long et curieux dossier, Alcadie, Grand-Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 752. Cft aussi ibidem dossiers 266 et 751 et N. G. B. Liasse 8852, acte du 31 octobr e 1772.

PIERRE-LOUIS DUBUS DE PRÉVILLE

[illegible]
que le Gouvernement voulait favoriser : était-il juste que des pensions viagères fussent payées aux anciens Comédiens associés qui n'avaient pas su exploiter la scène ? Etait-il plus juste que les directeurs dussent racheter, dans des conditions très onéreuses, le magasin du théâtre à Charliers de Borgravenbroeck, qui l'avait acquis des [illegible] de Jean-Baptiste Meeus à un prix de beaucoup inférieur ! C'est le Gouvernement qui gaspillait l'argent de la direction et c'est lui qui était responsable de l'inévitable faillite : Vitzthumb et Compain allaient le proclamer ouvertement dès la fin de leur première année théâtrale.

De quelle troupe disposaient-ils au début de leur direction, à la rentrée de Pâques 1772? Celle qui avait joué lors de la dernière année de l'exploitation des Comédiens associés était nombreuse, et comportait des artistes de marque, surtout dans la tragédie et la comédie: La Rive, pour les premiers rôles; Chevalier, pour les jeunes premiers; Florence, [illegible] et les grands confidents; D'Hannetaire, toujours triomphant dans les rôles à manteau, les financiers et les paysans; Grandménil jouant les comiques [illegible] et Du Bois se partageant de même les rois et les pères nobles; Grégoire, enfin, réservé aux grandes utilités et aux [illegible] chantait les basses-tailles avec Dupré. [illegible] les premiers amoureux et Dubus les amoureux en double. [illegible] brillaient dans la troupe féminine. Angélique D'Hannetaire avait les premiers rôles d'opéra avec Suzanne De Foye; Eulalie Durancy jouait seule les secondes amoureuses. Pour le répertoire dramatique, il y avait Mlle [illegible], remarquable dans les premiers rôles; Eugénie D'Hannetaire, toujours charmante dans les soubrettes, dont elle incarnait les rôles avec Mlle Gontier. Quant à Sophie Lothaire, on lui avait laissé les mères et les confidentes. Le tout complété de nombreuses utilités, dont quelques-unes, comme Rosalie D'Humaimbourg, n'étaient pas sans valeur.

PIERRE-LOUIS DUBUS DE PRÉVILLE

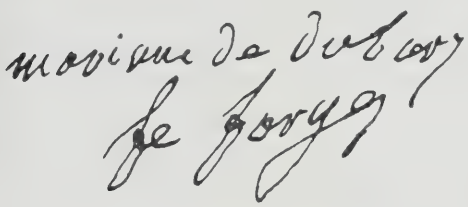


NICOLAS-JOSEPH-FLORENCE BILLOT DE LA [illegible] DIT FLORENCE

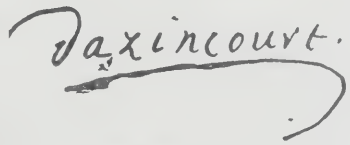
(1) Sur Marc-Etienne Largès et sa femme Marie-Anne Bary, voir un long et curieux dossier inédit, [illegible], Tribunal aulique, dossier 752. Cfr aussi ibidem dossiers 266 et [illegible] N. G. B. liasse 8952, acte du 31 octobre 1772.

Il y a là quatre futurs sociétaires de la Comédie-Française; ils ont déjà fait leurs preuves; aussi faut-il payer fort cher l'honneur de les conserver dans la troupe de Bruxelles. On les retrouve, pour la première année de la direction Vitzthumb-Compain, aux mêmes appointements. La Rive, Chevalier et Fargès, qui jouent aussi les jeunes premiers, ont chacun six mille livres de France; Grandménil en a cinq mille; Dazincourt et Du Bois chacun trois mille et Florence deux mille (1), Louis deux mille quatre cents et Grégoire deux mille deux cents. M^me^ Verteuil, dont la réputation en province n'est pas à faire, touche huit mille livres (2), tandis que les deux filles de D'Hannetaire, — le père, en quittant la scène, les a laissées au théâtre — ont chacune cinq mille livres, ainsi que Suzanne De Foye. M^lle^ Gontier touche deux mille quatre cents livres et Sophie Lothaire, qui compte pourtant parmi les plus anciens sujets de la troupe, doit se contenter de deux mille livres. En plus de leurs cachets, les acteurs pouvaient encore compter sur les profits extraordinaires : quand l'un d'eux plaisait particulièrement au public, surtout à la partie de la noblesse abonnée au théâtre, on lui accordait souvent une gratification; ce fut le cas pour Chevalier en 1772. Les principaux sujets stipulaient aussi dans leurs contrats le droit à une représentation à bénéfice. Mais en général les comédiens sont peu ordonnés dans la conduite de leurs affaires. Innombrables sont les plaintes portées au Tribunal aulique par les marchands de la ville auxquels les pensionnaires du Grand Théâtre négligent ou refusent de régler leurs mémoires. Voilà les acteurs contraints d'abandonner à leurs créanciers le cinquième de leurs appointements, sur lequel opposition est faite entre les mains du caissier de la Comédie. On retrouve dans les papiers de la créance Vitzthumb le « Registre des Retenues à faire aux artistes ». Chacun a sa page, où sont notées soigneusement les sommes payées chaque mois au tailleur, à l'aubergiste, au médecin : voici Florence, Compain, Dazincourt, La Forestier; voici Dubus, qui au

MARC CHEMIN FARGÈS



MARIE-ANNE DE BARY, FEMME FARGÈS



JOSEPH-JEAN BAPTISTE ALBOUY-DAZINCOURT

(1) Le 22 juin 1772, Florence reconnaît avoir reçu de Vitzthumb et de Compain 800 livres en avance sur son année prochaine de comédie.

(2) Il lui fut payé en plus, le 14 avril 1772, 500 livres d'acompte sur les 1,000 livres qui lui sont dues pour frais de voyage.

bout de cinq mois lève le pied, laissant là ses dettes et ses gages. C'est une aventure fréquente, qui ne laisse pas de causer de graves préjudices à la direction, privée au milieu de l'année théâtrale d'un sujet nécessaire et presque toujours placée dans le cas de ne pouvoir réclamer à l'acteur insolvable, et d'ailleurs en fuite, le moindre dédit. C'est de la sorte que devait se terminer le séjour à Bruxelles de Dazincourt, de Beauval et de sa femme, comme celui de bien d'autres.

Il est certain que cette troupe devait être excellente : La Rive, Grandménil, Dazincourt, Florence et M^me^ Verteuil donnaient du répertoire dramatique et comique une interprétation de premier ordre. « On est ici beaucoup plus amateur du comique que du sérieux et de la musique que de la déclamation », écrira à quelque temps de là Vitzthumb lui-même à Du Rozoy, qui lui avait offert une tragédie; « dans ce pays, c'est un genre de spectacle qui n'est pas le goût dominant de la nation (1) ». Aussi les chanteurs et les chanteuses rivalisent-ils souvent avec les comédiens pour s'attirer les suffrages du public. Il y a des sujets de marque comme Compain, l'un des directeurs, basse-taille excellente, acteur dont les abonnés font grand cas, comme Fargès qui joue les rôles de Clairval avec beaucoup de brio, et comme Angélique d'Hannetaire, enfant gâtée du parterre et des loges. Mais surtout il y a Vitzthumb et son orchestre : jamais celui-ci n'a été aussi nombreux, aussi bien stylé, aussi bien dirigé. C'est que jamais non plus il n'a compté autant de virtuoses et il n'a eu un chef ayant l'autorité de Vitzthumb.

Celle-ci ne tarde pas à dépasser celle de Compain. Elle s'impose même dans les théâtres de province. Témoin un incident survenu à Gand : les acteurs de la troupe de cette ville étant venus à manquer de respect au public, c'est Vitzthumb qui est prié de dire quelle est, à son avis, la punition qu'ils encourent.

C'est un homme actif, entreprenant, très attentif à régler les moindres détails. Il s'occupe de la mise en scène, de la comptabilité, de la correspondance. C'est lui qui répond aux auteurs qui lui font des offres de pièces et aux acteurs qui lui font des offres de service. Il retouche les partitions, en compose lui-même et ne néglige rien pour qu'elles soient parfaitement rendues : les compositeurs les plus difficiles tiennent à honneur de lui confier leurs œuvres et Grétry, se proposant un voyage dans son pays natal, ne manque pas de lui faire part du plaisir qu'il aura à venir l'entendre et l'admirer « dans ses ouvrages mêmes, qu'il sait faire exécuter, à ce que

(1) Lettre de Vitzthumb, du 3 août 1776. (A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, liasse 2133)

dit l'Europe entière, dans la plus grande perfection (1)». On connaît, d'autre part, la lettre écrite par Beaumarchais à Vitzthumb quand, passant par Bruxelles en 1775, il apprit que ce dernier allait monter le *Barbier de Séville* (2). Mais Vitzhumb ne se contentait pas de diriger selon ses vues les destinées du Grand Théâtre et de régler en plus les spectacles de la Cour, à la demande du prince Charles de Lorraine; il voulait encore le faire en connaissance de cause et en comparant ce qu'il faisait à Bruxelles avec ce qui se faisait à Paris. Il envoya à plusieurs reprises son associé Compain-Despierrières y conclure les engagements nécessaires, y discuter avec les auteurs et surtout y suivre les spectacles. La correspondance de Compain est à ce sujet des plus instructives (3) : s'il faut tenir compte des exagérations partiales du comédien, très flatté d'être codirecteur d'une grande scène « de province » et très persuadé qu'on travaille mieux chez lui, il n'en ressort pas moins de ces lettres que le spectacle de Bruxelles pouvait alors rivaliser avec ceux de Paris, comme troupe tragi-comique ou lyrique et comme répertoire.

Celui-ci est établi minutieusement. Rien n'est laissé au hasard. Aux termes de l'article XI de leur octroi, les directeurs devaient présenter chaque samedi la liste des pièces et des ballets pour les quatre jours de spectacle régulier de la semaine suivante : ils étaient tenus de la suivre exactement, sauf en cas d'empêchement imprévu, dont ils avaient alors à rendre compte en proposant le spectacle qu'ils croyaient pouvoir substituer. Ayant négligé quelque temps de se conformer à cette disposition, ils y furent rappelés par un ordre du Ministre, transmis par le comte de Maldeghem, commissaire du Gouvernement auprès de la direction (4). Le répertoire devait toujours être disposé de telle sorte que les rôles principaux fussent remplis par les chefs d'emploi : toute exception à cette règle devait être signalée et justifiée. Chaque permission de s'absenter, donnée à un sujet nécessaire, était d'abord autorisée par le Ministre. De même, une autorisation spéciale était indispensable à la direction pour donner des représentations en abonnement suspendu, soit au jour de « première » d'une pièce extraordinaire, soit pour tirer profit de la présence inattendue à Bruxelles de quelque sujet de marque arrivé de Paris, ce qui fut le cas, en 1773, pour Sophie Arnould.

Afin d'obéir à ce règlement, on remettait à chaque acteur une feuille

(1) Lettre de Grétry à Vitzthumb, publiée par Charles Piot dans : *Quelques Lettres de la Correspondance de Grétry à Vitzthumb.* (*Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 2e série, t. XL, 1875.)

(2) Nous la reproduisons en fac-simile d'après l'original.

(3) Elle a été en partie publiée par Piot, d'ailleurs avec négligence (Cft B. A. R. B. 2e série, t. XLI, 1876) sous le titre : *La Méthode de chanter à l'Opéra de Paris et de Bruxelles au XVIIIe siècle.*

(4) Note en date du 10 août 1773 (A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, 2133).

de « Répertoire » indiquant les rôles qu'il aurait à tenir au cours du mois, soit en spectacle courant, soit en « mise à l'étude », avec la date et le titre de la pièce.

Le Prince Charles de Lorraine, très féru de théâtre, suivait de près les représentations et faisait une critique méticuleuse des distributions. On voit Franck, secrétaire des commandements de Son Altesse Royale, avertir Vitzthumb et Compain, par une lettre du 8 juillet 1774, que la distribution de l'*Honnête Criminel* (1) n'a pas été du goût du prince et qu'ils doivent se montrer plus sévères au point de vue des engagements de leurs pensionnaires et des rôles qu'ils leur font interpréter.

Pourtant les deux directeurs semblent avoir fait tous leurs efforts pour conserver aux pièces leur caractère. Ont-ils un doute sur la nature des rôles, hésitent-ils sur le « genre » de l'acteur ou de la chanteuse à charger d'une création, ils s'empressent de demander une consultation à MM. les Comédiens de Paris :

COMÉDIE ITALIENNE. Du mercredi 14 juin 1776.

Sur la question proposée à l'assemblée pour scavoir à quel emploi appartiens le rôle de La Marquise dans *La Buona Figliuola* (2), Les Comédiens Italiens ordinaires du Roy sont d'avis que le dit rôle est de l'emploi des Duègnes, d'autan qu'il est joué à Paris par les actrices qui tiennent ces emplois conformément à la distribution des Rôles faite par les auteurs.

Délibéré à Paris en Notre Chambre d'assemblée, Le jour et an que dessus (*s*) Nainville, Laruette, Suin, P. Véronèse, Camerani, Zanuzzi, Clairval (3).

Pour se rendre compte de l'activité du théâtre, on pourra consulter les tableaux soigneusement dressés en fin de saison et indiquant les pièces jouées durant l'année. Nous possédons (4) non seulement le « Répertoire général des pièces restées au Théâtre Français avec les principales pièces italiennes et opéras », mais encore le répertoire détaillé des années 1772-1773 à 1774-1775. Examinons de plus près celui de la première saison. On a monté vingt et une tragédies, dont onze n'ont été jouées qu'une fois, cinq l'ont été deux fois, deux l'ont été trois fois ; enfin *Venise sauvée* de La Place, reprise avec succès, obtint quatre représentations ; *Roméo et Juliette* de Ducis, donnée comme nouveauté peu après sa création à Paris,

(1) *L'Honnête Criminel ou l'Amour filial,* drame en cinq actes en vers, de Fenouillot de Falbaire. On connaît l'histoire de cette pièce persécutée à Paris par la censure. (Voir F. Gaiffe : *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, p. 169.)

(2) Opéra-comique de Goldoni, musique de Duni.

(3) Tribunal aulique, dossier Créance Vitzthumb.

(4) Ibidem. Dossier intitulé « Répertoire et Catalogue de Pièces ».

JOSEPH-JEAN-BAPTISTE ALBOUY DAZINCOURT

de « Répertoire » indiquant les rôles qu'il aurait à tenir au cours du mois, soit en spectacle courant, soit en « mise à l'étude », avec la date et le titre de la pièce.

Le Prince Charles de Lorraine, très féru de théâtre, suivait de près les représentations et faisait une critique méticuleuse des distributions. On voit Franck, secrétaire des commandements de Son Altesse Royale, avertir Vitzthumb et Compain, par une lettre du 8 juillet 1774, que la distribution de l'*Honnête Criminel* (1) n'a pas été du goût du prince et qu'ils doivent se montrer plus sévères au point de vue des engagements de leurs [illegible] qu'ils leur font interpréter.

Pourtant les deux directeurs semblent avoir fait tous leurs efforts pour conserver aux pièces leur caractère. Ont-ils un doute sur la nature des [illegible] ou le « genre » de l'acteur ou de la chanteuse à charger [illegible], ils s'empressent de demander une consultation à MM. les [illegible]

COMÉDIE ITALIENNE [illegible]

Du mercredi 14 juin 1776.

Sur la question proposée à l'assemblée pour scavoir à quel emploi appartiens le rôle de La Marquise dans *La Buona Figliuola* (2), Les Comédiens Italiens ordinaires du Roy sont d'avis que le dit rôle est de l'emploi des Duègnes, d'autan qu'il est joué à Paris par les actrices qui tiennent ces emplois conformément à la distribution des Rôles faite par les auteurs.

Délibéré à Paris en Notre Chambre d'assemblée, Le jour et an que dessus [illegible], Nainville, Laruette, [illegible] P. Véronèse, Camerani, Zanuzzi, Clairval (3).

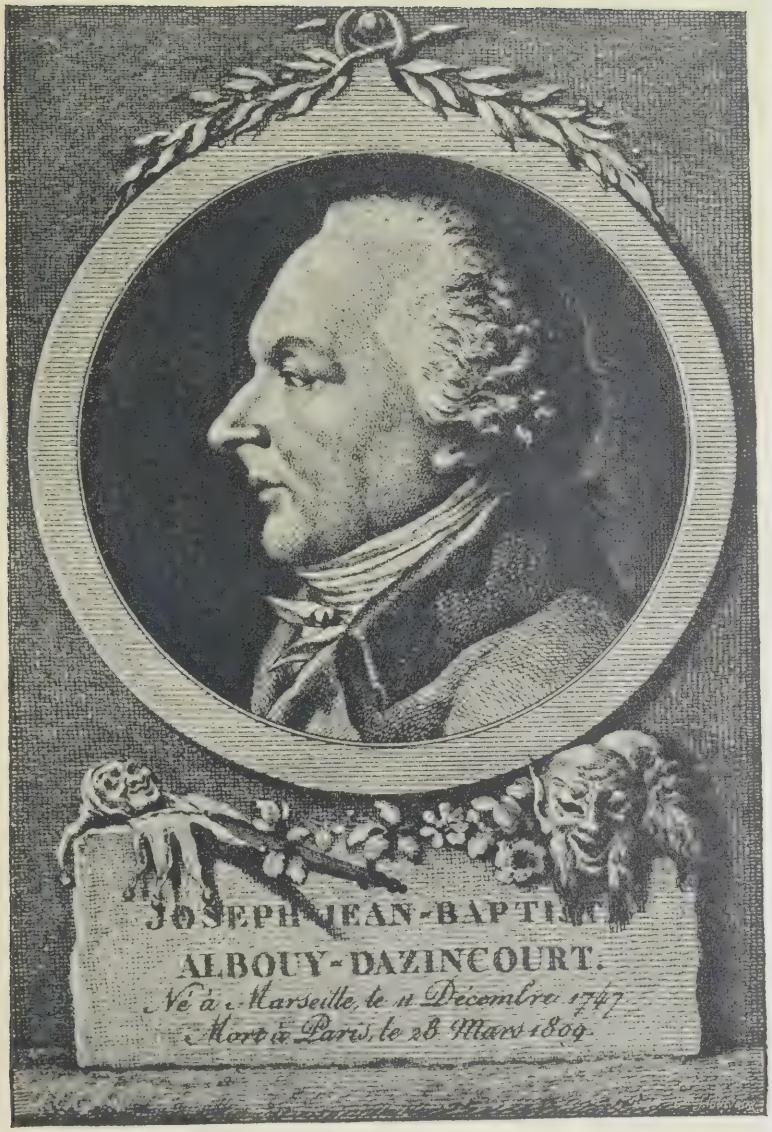
Pour se rendre compte de l'activité du théâtre, on pourra consulter les tableaux soigneusement dressés en fin de saison et indiquant les pièces jouées durant l'année. Nous possédons (4) non seulement le « Répertoire général des pièces restées au Théâtre Français avec les principales pièces italiennes et operas », mais encore le répertoire détaillé des années 1772-1773 à 1774-1775. Examinons de plus près celui de la première sais[on]. On a monté vingt et une tragédies, dont onze n'ont été jouées qu'une fois, [illegible] l'ont été deux fois, deux l'ont été trois fois ; enfin *Venise sauvée* [illegible] La Place, reprise avec succès, obtint quatre représentations ; *Roméo* [illegible] de Ducis, donnée comme nouveauté peu après sa création à Pari[s]

(1) *L'Honnête Criminel ou l'Amour filial*, drame en cinq actes en vers, de Fenouillot de Falb[aire] [illegible] de cette pièce persécutée à Paris par la censure. (Voir F. GAIFFE : *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, p. 169.)

(2) Opéra-comique de Goldoni, musique de Duni.

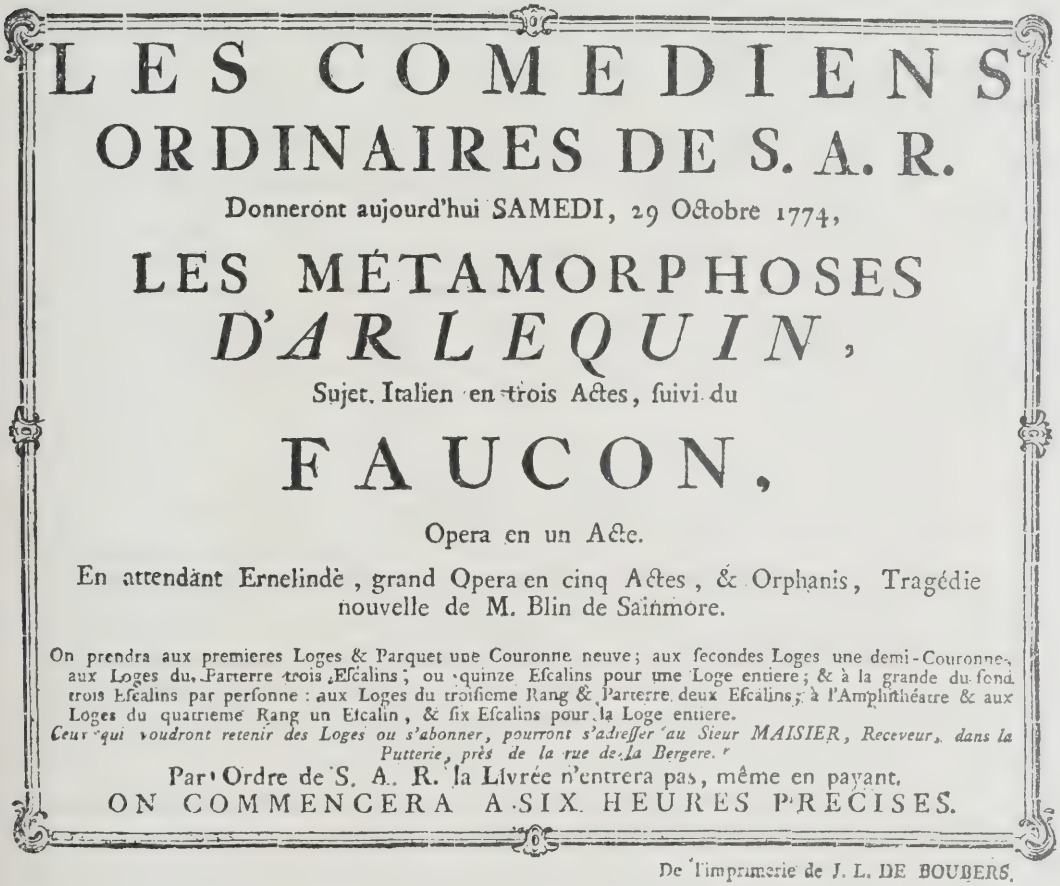
(3) [illegible] dossier Créance Vitzthumb.

(4) Ibidem. Dossier intitulé « Répertoire et Catalogue de Pièces ».


JOSEPH JEAN-BAPTIS
ALBOUY-DAZINCOURT.
Né à Marseille, le 11 Décembre 1747
Mort à Paris, le 28 Mars 1809.

alla jusqu'à cinq, et enfin *Gaston et Bayard*, autre récente création (1771), fut le succès de la saison dramatique avec huit représentations.

Parmi les comédies en cinq actes, aucune ne fût aussi souvent demandée : des trente-sept pièces données, seul le *Menteur* de Corneille fut joué quatre fois. Parmi les vingt comédies en trois actes mises à l'affiche,



LES COMEDIENS
ORDINAIRES DE S. A. R.

Donneront aujourd'hui SAMEDI, 29 Octobre 1774,

LES MÉTAMORPHOSES
D'ARLEQUIN,

Sujet Italien en trois Actes, suivi du

FAUCON,

Opera en un Acte.

En attendant Ernelinde, grand Opera en cinq Actes, & Orphanis, Tragédie nouvelle de M. Blin de Sainmore.

On prendra aux premieres Loges & Parquet une Couronne neuve; aux secondes Loges une demi-Couronne, aux Loges du Parterre trois Escalins, ou quinze Escalins pour une Loge entiere; & à la grande du fond trois Escalins par perſonne : aux Loges du troiſieme Rang & Parterre deux Escalins; à l'Amphithéatre & aux Loges du quatrieme Rang un Escalin, & ſix Escalins pour la Loge entiere.

Ceux qui voudront retenir des Loges ou s'abonner, pourront s'adreſſer au Sieur MAISIER, Receveur, dans la Putterie, près de la rue de la Bergere.

Par Ordre de S. A. R. la Livrée n'entrera pas, même en payant.

ON COMMENCERA A SIX HEURES PRECISES.

De l'imprimerie de J. L. DE BOUBERS.

AFFICHETTE ANNONÇANT LE SPECTACLE DU JOUR

il n'en est point qui dépasse trois représentations. Par contre, si la plupart des trente-neuf pièces en un acte ne sont données que deux ou trois fois, parfois quatre comme le *Babillard*, la *Petite Ecole des Mères* ou l'*Aveugle clairvoyant*, il en est une qui est redemandée onze fois : c'es la *Gageure imprévue*, de Sedaine, dont la sensible naïveté répond au goût du public. Visiblement, ce goût va aux opéras et aux opéras-comiques. C'est le genre à la mode et dont on réclame tous les succès. Le plus grand est à coup sûr

Zémire et Azor, l'un des chefs-d'œuvre de Grétry et le dernier en date (1), joué vingt fois dans la saison, sans lasser les abonnés, qui, l'année suivante, le demandèrent encore dix fois et sept fois en 1774. Les œuvres de Grétry, de Philidor, de Monsigny, de Duni, de Blaise, tout ce joli répertoire de l'opéra-comique qui va du *Milicien* à *Tom Jones* sont plus que d'autres les succès du jour : c'est l'*Ami de la maison* (huit représentations), les *Deux Avares* (huit représentations), *Sylvain*, le *Déserteur*, l'*Amoureux de quinze ans*, les *Deux Miliciens*, *Julie* (chacun sept représentations), le *Tableau parlant* (six représentations), *On ne s'avise jamais de tout*, l'*Amitié à l'épreuve*, *Cythère assiégée*, l'*Isle sonnante* (chacun cinq représentations), le *Sorcier*, le *Huron*, le *Devin du Village*, la *Fée Urgèle*, les *Jardiniers* (chacun quatre représentations), soit une quarantaine de pièces, dont aucune ne parut indifférente à ce public plus amateur de musique légère que de pièces graves. C'est pourquoi le nombre des opéras et des opéras-comiques ne cesse d'augmenter et celui des tragédies et des grandes comédies de diminuer : en 1773-1774, quinze tragédies et trente-six comédies, pour quarante-huit opéras; l'année suivante douze tragédies seulement, trente-trois comédies en cinq actes et cinquante et un opéras. C'est le triomphe de la pièce chantée.

Année brillante, mais difficile. Les directeurs ne tardèrent pas à comprendre que les servitudes qui pesaient sur l'exploitation du spectacle, jointes aux dépenses courantes, de plus en plus onéreuses, par suite des exigences du public et du Gouvernement, dépassaient sensiblement le montant des recettes. Par un « Avis au Public » en date du 18 novembre 1772 (2), ils annoncèrent que, les jours d'abonnements suspendus à leur profit, le prix des places serait abaissé : ils espéraient ainsi relever, par le nombre des spectateurs, le montant des recettes qui allait diminuant.

Par un mémoire, remis le 23 mars 1773 à M. de Nény, chef-président du Conseil Privé, les entrepreneurs rappelèrent toutes les charges que le Gouvernement faisait peser sur eux contrairement à leur octroi et nonobstant leurs justes et fréquentes observations. Mais on n'a jamais voulu les écouter quand ils ont fait prévoir la faillite à laquelle ils courent. Au contraire, on les a traités d'impertinents et durement réprimandés quand ils n'ont pas obéi tout de suite aux ordres arbitraires du Ministre. Un mois à peine après la délivrance de leur octroi, S. E. le Prince de Starhemberg leur a enjoint de

(1) Comédie Italienne, 16 décembre 1771. L'accueil fait à l'œuvre fut triomphal à Paris aussi bien que dans les autres grandes villes de l'Europe. Quand Burney vint à Bruxelles, c'est à une représentation de *Zémire et Azor* qu'il assista et c'est elle qu'il décrit. (Cft BURNEY, *De l'Etat présent de la musique*, t. II, pp. 14-16).

(2) Publié par FABER, t. I, p. 268.

faire une nouvelle salle de bal, ce qu'ils ont exécuté aussitôt selon les plans de l'architecte Guimard. Une telle dépense, dès le début de leur saison, était excessive. Ils se plaignent surtout des engagements qu'on les a contraints à faire : Mme Verteuil leur a été imposée à huit mille livres, alors que pour cinq mille ils auraient eu quelqu'un de très convenable pour tenir l'emploi; Doisemont avait été engagé à quatre mille livres (1) : ils ont dû lui payer son dédit et engager La Rive, qui leur coûte six mille livres. De même, S. E. le Ministre a exigé qu'ils prissent Fargès à six mille livres pour les mêmes emplois que Duvallon et que, de plus, ils payassent le dédit de ce dernier acteur pour la seconde année. Pour remplacer Dainville, qui gagnait trois mille six cents livres, on a exigé l'engagement de Chevalier à six mille livres, plus des frais de voyage se montant à six cents livres, et il a fallu par ordre résilier Gontier en lui réglant son dédit de huit cents livres (2).

Aussi, dès le 11 août 1772, les deux directeurs proposaient au Gouvernement une série de changements, auxquels celui-ci ne se montrait pas très enclin. Ils demandaient à pouvoir remercier Mme Coste, tenant l'emploi des reines et des mères nobles, pour lui substituer Mlle Rosalide, toujours éprise de théâtre et toujours aimée du public. Soit ! Mais il faudra que Rosalide apprenne l'emploi, sans compter qu'elle n'en a pas tout le caractère. D'Hannetaire n'avait pas été remplacé dans les financiers et les manteaux : les directeurs proposèrent Duboulois, alors à Toulouse, qui passait pour le meilleur comédien de province dans cet emploi. Mais il fallait encore un bon acteur pour les rois et les pères nobles, et le public se plaignait de n'en pas avoir.

Mme Verteuil ayant refusé de renouveler son engagement, les directeurs se sont mis en rapport avec Mlle Sainville (3), Mlle Prévot et Mlle Sainval, mais ils ne savent encore les conditions qui leur seront demandées. La Rive ayant aussi refusé de signer un nouvel engagement, la direction a écrit à Du Fresny, qui est à Vienne, mais elle demande timidement que le Gouvernement voulût se contenter de Chevalier, de Fargès et de Florence pour tenir les premiers, deuxièmes et troisièmes rôles. Pour toute réponse, on leur enjoint de chercher un meilleur acteur que Du Fresny pour remplacer La Rive. Angélique D'Hannetaire ayant exigé de ne plus jouer la comédie, il faudra aussi pourvoir à trouver un nouveau sujet et on

(1) Doisemont débuta à la Comédie-Française le 2 décembre 1772 dans le rôle de Don Diègue du *Cid* : il ne plut pas.

(2) En effet, le 21 avril 1772, Mlle Gontier reconnaît avoir reçu le montant total du dédit de son mari.

(3) Félicité Sainville, sœur de Fleury, ne vint à Bruxelles qu'en 1776, ces premiers pourparlers n'ayant pas abouti et Mme Verteuil ayant consenti á rester.

n'ose pas espérer que M^lle^ Compain, la fille du second directeur, qui vient de jouer à Paris, — en qualité de danseuse, il est vrai — pourra suffire à la faire oublier : pour en juger on lui fera jouer la comédie jusqu'à Pâques 1773, tout en lui réservant l'emploi de première danseuse.

L'Opéra nécessite moins de changements, bien que le Gouvernement veut qu'on engage un second sujet pour remplacer Desvallons, lequel est déplorable, et une duègne qui fait défaut, M^lle^ Gontier n'étant pas propre à remplir toute sorte d'emplois, comme on l'exige d'elle. Comme le Ministre en est aux exigences, il lui faut encore une soubrette pour remplacer Eugénie D'Hannetaire, qui est partie, et un valet pour doubler Dazincourt.

Il n'y a que sur le chapitre du ballet que le Gouvernement soit moins exigeant. Aux entrepreneurs, qui promettent d'en avoir un joli pour l'année suivante, il répond qu'il serait préférable de demander à en être dispensé pour quelque temps plutôt que d'en avoir un médiocre. Car il faudra se procurer un bon maître de ballet et remplacer tous les figurants et toutes les figurantes, à l'exception de M^lle^ Sophie. De fait, ce fut la seule concession qui fut accordée à Vitzthumb et à Compain : le 15 avril 1773, un décret de Son Altesse Royale les dispensait de donner des ballets durant leur deuxième année théâtrale (1).

C'était peu. Arrivés au bout de la première saison, voyant le déficit grossir et les exigences du pouvoir augmenter, les deux directeurs découragés songèrent à abandonner l'exploitation. Dans une lettre désolée, écrite le 18 mars 1773 à Franck, qui lui avait témoigné une clairvoyante amitié, Vitzthumb lui avouait sa détresse et lui faisait part de sa résolution : « Il n'y a que vous, Monsieur, qui connaissiés mes affaires et toute l'étendue de mes embarras : dans cette persuasion, je crois devoir vous répéter que j'ai passé tous ces jours-ci à réfléchir sur les maux présens et futurs; mais mon imagination ne m'offre d'autre ressource que celle que j'ai eu l'honneur de vous communiquer et qui consiste dans un abandonnement *(sic)* total et absolu de tout ce qui tient à la direction du théâtre : je sens, Monsieur, que je n'ai pas d'autre parti à prendre, et que, malheureux pour malheureux, ma réputation, ma droiture, ma probité, enfin tous mes sentimens seront moins blessés en me résignant au malheur présent qu'en cherchant à le différer par des expédients, dont le fruit d'ailleurs ne pourroit être que momentané, et qui contrasteroient sensiblement avec ma façon de penser... Je ne puis donc que souhaiter avec ardeur qu'il puisse se trouver des gens qui aient une façon de penser toute opposée à celle que j'ai et qui sachent se faire des ressources que je ne connois pas et que je ne veux ni connoître

(1) Publié par Faber, t. IV, p. 57.

LA GUINGUETTE

Divertissement pantomime du Théâtre Italien

n'est [illegible] M[illegible], la fille du second directeur, qui vient de [illegible] danseuse, il est vrai — pourra suffire à la faire [illegible] a jouer la comédie jusqu'à Pâques 1773, [illegible] première danseuse.

[illegible] de changements, bien que le Gouvernement veut [illegible] sujet pour remplacer Desvallons, lequel est [illegible] fait défaut, M^lle^ Gontier n'étant pas propre à [illegible] emplois, comme on l'exige d'elle. Comme le [illegible] exigences, il lui faut encore une soubrette pour [illegible] D'Hannetaire, qui est partie, et un valet pour doubler [illegible].

[illegible] que sur le chapitre du ballet que le Gouvernement soit moins [illegible] entrepreneurs, qui promettent d'en avoir un joli pour l'année [illegible] qu'il serait préférable de demander à en être dispensé [illegible] temps plutôt que d'en avoir un médiocre. Car il faudra [illegible] maître de ballet et remplacer tous les figurants et toutes [illegible] à l'exception de M^lle^ Sophie. De fait, ce fut la seule [illegible] accordée à Vitzthumb et à Compain : le 15 avril 1773, un [illegible] Royale les dispensait de donner des ballets durant [illegible] théâtrale (1).

C'était [illegible] Arrivés au bout de la première saison, voyant le déficit grossir [illegible] exigences du pouvoir augmenter, les deux directeurs découragés songèrent à abandonner l'exploitation. Dans une lettre désolée écrite le 18 mars 1773 à Franck, qui lui avait témoigné une clairvoyante amitié, Vitzthumb lui avouait sa détresse et lui faisait part de sa résolution : « Il n'y a que vous, Monsieur, qui connaissiés mes affaires et toute l'étendue de mes embarras : dans cette persuasion, je crois devoir vous répéter que j'ai passé tous ces jours-ci à réfléchir sur les maux présens et futurs; mais mon imagination ne m'offre d'autre ressource que celle que j'ai eu l'honneur de vous communiquer et qui consiste dans un abandonnement *(sic)* total et absolu de tout ce qui tient à la direction du théâtre : je sens, Monsieur, que je n'ai pas d'autre parti à prendre, et que, malheureux pour malheureux, ma réputation, ma droiture, ma probité, enfin tous mes sentimens seront moins blessés en me résignant au malheur présent qu'en cherchant à le différer par des expédients, dont le fruit d'ailleurs ne pourroit être que momentané, et qui contrasteroient sensiblement avec ma façon de penser... Je ne puis donc que souhaiter avec ardeur qu'il puisse se trouver des gens qui aient une façon de penser toute opposée à celle que j'ai et qui sachent se [illegible] des ressources que je ne connois pas et que je ne veux ni connoître [illegible]

(1) Publié par Faber, t. IV, p. 5[illegible].

ni emploier... » (1) Le lendemain de la date de cette lettre, Vitzthumb et Compain renouvelaient auprès du Gouvernement la demande de démission qu'ils avaient adressée au Ministre un mois auparavant. Leur requête du 19 mars 1773 est un véritable réquisitoire qui établit les difficultés de l'exploitation, les défauts de la gestion, dont le Gouvernement était responsable bien plus que les entrepreneurs, et qui prouve que la méthode appliquée ne pouvait que conduire à la ruine le spectacle et ses successifs directeurs :

19 mars 1773.

A Son Altesse Royale.

Les Entrepreneurs du Spectacle prennent la très respectueuse liberté d'exposer que, malgré tous les efforts qu'ils ont faits, ils se trouvent dans une impossibilité absolue de faire face à la Dépense que le Gouvernement a exigée pendant le cours de cette année.

Lorsque les Remontrans se sont présentés au Gouvernement pour l'Entreprise du Spectacle ils ont avoué ingénuement qu'ils étaient sans fortune, sans politique et sans intrigue, qu'ils n'avaient rien à offrir que leurs soins et leur émulation et conséquemment que pour entamer et soutenir cette Entreprise ils étoient obligés de recourir au Crédit et à la confiance de quelques particuliers. Or comme ils sont assurés maintenant qu'en continuant cette Entreprise les engagemens qu'ils ont dû contracter avec leurs Créanciers ne peuvent que devenir de jour en jour et plus onéreux et plus difficiles à remplir, eû égard que le Gouvernement a exigé pour l'année prochaine une Trouppe aussi dispendieuse que l'a été celle de cette année; la probité et l'honneur les forcent à déclarer leur embarras à tems et à prendre les précautions nécessaires pour ne pas abuser plus longtems de la bonté de ceux qui leur ont fait des avances

Les Remontrans ont prévu, il y a longtems, et ils ont pris la liberté de le représenter, que la ville de Bruxelles n'offre pas assés de ressources pour soutenir un spectacle aussi dispendieux dans toutes ces parties. Le tableau de Recettes et de Dépenses que l'on a présenté au Gouvernement en faict une preuve bien convaincante.

Il résulte de ce Tableau que, sans compter les dépenses préliminaires qu'il a fallu faire avant l'ouverture du théâtre, celles qu'a exigées l'augmentation et l'entretien du magasin et des Décorations, il s'en faut environ six ou sept mille florins que la Recette générale de cette année suffise pour payer les Pensionnaires et frais journaliers; cependant on peut assurer sans vanité, que les Remontrans n'ont rien négligé pour porter le produit du spectacle à son plus haut période. En effet, en confrontant la Recette de cette année avec la plus haute des années précédentes, on trouvera une augmentation de plus de vingt mille florins. Ils ont prévu que les Recettes des années futures ne peuvent pas égaler celle de cette année, ils ont déjà demandé leur Démission par la Requête qu'ils ont présentée au Gouvernement il y a un mois et sur laquelle on n'a pas disposé, ce qui n'a fait qu'augmenter sensiblement les embarras des Remontrans.

Découragés, comme ils le sont, ils se voient obligés de répéter leurs instances,

(1) A. G, R. Tribunal aulique. Créance Vitzthumb. Lettres diverses.

pour obtenir leur démission, ils supplient en conséquence Votre Altesse Royale avec autant de Respect que de soumission, de les décharger de l'entreprise du spectacle parmi faisant dédommager les supplians par les Entreprenneurs qui leur succèderont ainsi que les suppliants de leur côté ont dédommagé leurs prédécesseurs.

Bruxelles, le 19 mars 1773. C'est la Grace, etc.
J. VITZTHUMB,
COMPAIN DESPIERRIÈRES (1)

On chercha des arrangements pour faire revenir les deux entrepreneurs sur leur décision. Et tout d'abord leur démission ne fut pas acceptée (2), ce qui les mettait, par obéissance et par nécessité de remplir leur contrat, dans l'obligation de conserver leur direction. Le Gouvernement leur fit des promesses, d'autant plus alléchantes qu'elles restèrent très vagues. On chercha une fois encore des combinaisons financières et on songea, comme en 1763, à ouvrir une tontine. Le plan proposé montre assez bien à quelle extrémité se trouvait réduite la gestion financière.

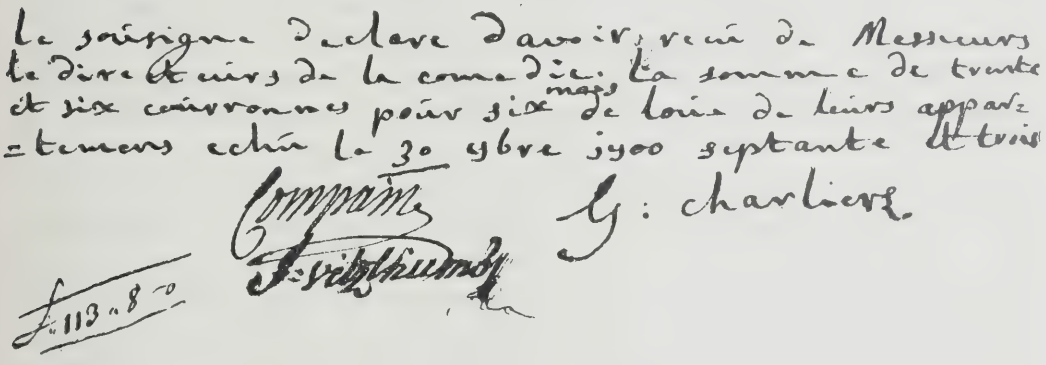
Charliers de Borgravenbroeck avait aquis le théâtre pour septante mille florins et il y avait fait des réparations pour vingt mille florins. Le déficit de Vitzthumb et de Compain était de quarante mille florins, en y comptant les dépenses à fond perdu faites pour l'embellissement de la salle. Le tout montait à un total de cent trente mille florins. Or Charliers touchait du Gouvernement quatre mille deux cents florins pour la location du théâtre : il percevait de plus neuf cents florins pour le lover du café de la Monnaie et trois cent cinquante florins pour celui du cabaret près de la porte d'entrée, soit cinq mille quatre cent cinquante florins de revenu. On proposait de réunir, par une combinaison tontinière, un capital suffisant pour indemniser la succession Charliers et la direction actuelle. Le riche Corps des Brasseurs de la ville serait invité à ouvrir cette tontine et, à l'extinction de celle-ci, les brasseurs deviendraient possesseurs du théâtre, qu'ils seraient alors tenus de prêter gratuitement, se contentant de tirer profit des maisons adjacentes et des appartements de l'Hôtel de la Comédie. Inutile de dire que ce projet ne fut pas réalisé (3).

Et ce fut avec de grandes appréhensions que Vitzthumb et Compain Despierrières firent la réouverture de leur deuxième année théâtrale, aux Pâques de 1773, le 12 avril.

La troupe qu'ils sont parvenus à réunir comporte quelques éléments nouveaux qui encadrent les anciens rôles. En même temps qu'ils faisaient

(1) Tribunal aulique. Créance Vitzthumb.
(2) A. G. R. Conseil Privé, carton 1052.
(3) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479 : « Observations sur l'état actuel du Théâtre de Bruxelles ».

un effort pour la compléter, les deux directeurs en firent un autre pour renouveler leur répertoire, surtout au point de vue de l'opéra et de l'opéra-comique, qui avaient de plus en plus les préférences du public. Pour être plus à même de juger de l'effet des pièces nouvelles et des auteurs en vogue, et pour préparer en temps utile l'engagement de bons sujets pour la troisième année, Compain Despierrières fit à Paris un assez long séjour, en février et en mars 1774. Il entretint avec Franck, alors secrétaire du



REÇU SIGNÉ PAR G. CHARLIERS DE BORGRAVENBROECK, PAR IGNACE VITZTHUMB ET COMPAIN DESPIERRIÈRES

Ministre, le prince de Starhemberg, cette correspondance suivie, à laquelle nous avons fait allusion plus haut (1) et qui renferme plus d'une observation ingénieuse, faite par un homme de métier et permettant d'établir un parallèle entre la manière de jouer et de chanter à Bruxelles et à Paris. Le parallèle n'est pas toujours au détriment de la capitale des Pays-Bas autrichiens. Les auteurs et les compositeurs français le savent si bien qu'ils acceptent volontiers de travailler pour Vitzthumb; Grétry, Philidor, Gossec lui confient leurs œuvres nouvelles ou refont à son intention des œuvres anciennes. Ce fut le cas pour *Ernelinde*, une vieille tragédie de Poinsinet, retouchée par Sedaine et sur laquelle Philidor avait écrit une importante partition; le *Mercure de France*, rendant compte de la reprise faite à Bruxelles, le 4 novembre 1774, en signalait le succès et engageait vivement l'Académie royale de musique à suivre un si bon exemple. Vers le même temps Gossec accepta de composer, en collaboration avec Philidor, un opéra intitulé *Berthe*, sur un libretto de Pleinchesne.

(1) Toutes les lettres qui la composent se trouvent actuellement réunies dans la liasse 1808 du Fonds: *Cartulaires et Manuscrits*. Il y a lieu d'y joindre quelques lettres inédites égarées dans les liasses « Créance Vitzthumb » du Tribunal aulique et dans le carton 2133 de la Secrétairerie d'Etat et de Guerre.

La pièce, retardée par différentes circonstances, fut créée le 18 janvier 1775(1). Vitzthumb et Compain ne s'en tinrent pas là et ils s'efforcèrent de donner au spectacle de Bruxelles tout l'attrait possible; mais les sacrifices qu'ils consentirent ne parvinrent pas à les tirer d'embarras. Les recettes n'augmentaient pas en proportion des dépenses et des charges; la conduite de l'entreprise devenait de plus en plus lourde et les deux directeurs étaient loin de s'y enrichir. Compain ayant demandé, pour se dédommager de ses pertes et de ses fatigues, une représentation en abonnement suspendu à son bénéfice, cette faveur lui fut refusée; il croyait y avoir droit : aussi fut-il piqué et, le 26 décembre 1774, il adressait au Gouvernement sa démission, demandant à être relevé de ses engagements de directeur. Depuis longtemps d'ailleurs, toute l'autorité avait passé aux mains de Vitzthumb et, cette fois, on ne fit pas de difficultés pour lui accorder ce qu'il sollicitait. Le 19 janvier 1775, au lendemain des fêtes et des réjouissances, à l'occasion de l'inauguration de la statue du prince Charles de Lorraine (2), un décret du Gouvernement faisait droit à sa demande. Mais Compain Despierrières, ayant cessé d'être codirecteur du théâtre de Bruxelles, désirait ne pas le quitter en tant que pensionnaire. Il s'y était fait une façon de réputation dont il tirait quelque vanité et qu'il craignait de ne pas retrouver ailleurs. Aussi engagea-t-il avec Vitzthumb, par l'intermédiaire de Franck, d'assez longs pourparlers, au bout desquels, ayant d'abord assuré qu'il quittait à tout jamais Bruxelles, il finit par accepter un engagement de cinq mille livres de France par an (3). Avant même la fin de la troisième année de l'octroi, qui devait primitivement durer dix ans, Ignace Vitzthumb était seul entrepreneur du spectacle de Bruxelles.

Le Gouvernement prit immédiatement les précautions nécessaires pour qu'il ne subit aucun préjudice du fait de l'abandon de Compain; mais en même temps, S. E. le Ministre mit Vitzthumb en demeure de présenter un autre associé à l'agrément de Son Altesse Royale. Vitzthumb chercha, mais ne trouva personne : il semble bien qu'il désirait ne pas trouver. Le Ministre insista, mais en vain. Finalement, on laissa Vitzthumb ouvrir seul le théâtre à Pâques 1775.

Selon l'habitude, les pourparlers avec les nouveaux sujets, nécessaires pour compléter ou renouveler la troupe, avaient commencé dès le mois de

(1) Voir Piot : *Particularités concernant les œuvres musicales de Gossec et de Philidor* (B. A. R. B. 2e série, t. XL, n° 11, novembre 1875).

(2) Sur la part que les représentations théâtrales et les concerts occupèrent dans le programme de ces fêtes, voir le *Recueil des pièces parues à l'occasion de l'inauguration de la statue de S. A. R. le duc Charles de Lorraine.* Brux., Boubers, 1775.

(3) Il fut signé le 25 février 1775. Publié par Faber, t. IV, p. 57.

juillet 1774. A ce moment, Van Hove est à La Haye, où il joue les rois et les pères nobles; on s'engage avec lui, moyennant six mille livres. Pin, engagé à cinq mille livres pour les financiers, les paysans et les manteaux, vient de Valenciennes. Pour les Arlequins, les directeurs avaient eu la bonne fortune de traiter avec Bigottini, alors à Toulouse, un des meilleurs sujets du genre, dont on louait fort « les gestes d'une rare précision et la singulière rapidité de ses métamorphoses » (1). Les autres principaux sujets ont contracté avec Vitzthumb un nouvel engagement d'un an. Jamais, la troupe n'a été aussi remarquable; les éléments médiocres y sont rares (2); il n'y a guère que M^lle^ Leclair, premier rôle, qui a remplacé M^me^ Verteuil, qui n'ait pas rallié les suffrages du public. Vitzthumb a fait débuter, dans les jeunes premières d'opéras, ses deux filles, Anne-Marie et Marie-Françoise, dont la première épousera un sujet de la troupe, Henri Mees, qui n'est encore qu'une utilité, mais qui bientôt se révélera bon chanteur. Enfin, on a donné les meilleurs soins à l'orchestre, qui n'a jamais eu si brillante réputation. C'est qu'il ne fallait rien moins qu'un très bon opéra pour faire recette; «l'opéra est le gagne pain, écrit dans une lettre le secrétaire Franck, et il ne faut rien épargner pour le monter de la manière la plus agréable au public». Encore, n'est-ce pas toujours suffisant : les frais sont de plus en plus lourds, les acteurs sans cesse plus exigeants et les nouveautés fort coûteuses, cependant que les recettes n'augmentent pas. Aussi Vitzthumb en est-il réduit à user d'un expédient pour tenter de combler les déficits de l'entreprise. C'est dans ce but qu'il réalisa son théâtre ambulant, dont il avait longtemps mûri le projet.

Dès le mois de février 1773, Vitzthumb était entré en pourparlers avec un charpentier de La Haye nommé De Kok, qui s'engagea à lui fournir un théâtre démontable en toile et en bois avec un rang de loges, une galerie, un amphithéâtre, un parterre et les autres accessoires pour la somme de trois mille quatre cent cinquante gulden, le tout livrable en temps utile pour pouvoir jouer à la foire de Rotterdam de l'année 1775. En dépit de cette clause, on ne fut pas prêt et il fallut remettre l'expédition à l'année suivante. Mais, en 1776, Vitzthumb semble avoir changé ses projets et il charge De Kok de vendre le théâtre, qui a passé l'hiver au fond d'une remise, à Delft. Il argue des multiples défauts de ce matériel pour ne pas en liquider le prix. Le charpentier lui répond assez sèchement qu'il ne saurait mener à bien cette vente dans un temps aussi bref, que la location de la remise

(1) Cft CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne* (Paris, 1880), t. I, p. 70-71.

(2) Voir dans FABER, t. I, pp. 286-287, la composition de la troupe; toutefois il est à noter que la liste est inexacte; la date des contrats a induit Faber en erreur; d'autres n'ont pas été rempli, quoique signés. Plusieurs artistes nommés ne sont entrés qu'en 1776.

continue à courir et que lui-même a besoin de son argent. Brusquement Vitzthumb se décide à entreprendre une tournée en Hollande et il fait solliciter du Dyckgrave l'autorisation de venir à la foire de Rotterdam, en août 1776, ce qu'il obtient par forme de privilège, malgré la vive compétition du sieur Julien, directeur du Théâtre Français de La Haye.

Pendant ce temps De Kok cherchait toujours un acquéreur; mais celui qu'il trouva ne fut pas du goût de Vitzthumb, qui finit par réclamer l'envoi de son théâtre à Bruxelles. On exigea d'abord le paiement de ce qui restait dû pour la confection de cette scène itinérante, soit neuf cent soixante-dix florins, sans compter les frais de la remise. Bref, il résulte des comptes que le théâtre fut dressé en Hollande trois fois seulement pour y donner des représentations. Quand il arriva à Bruxelles, en décembre 1776, Vitzthumb voulut en tirer parti. Il adressa une requête à « M. M. les Bourguemaitres et Echevins de cette ville » aux fins de pouvoir dresser son théâtre de planches sur la place Saint-Michel. Cette autorisation lui fut accordée par apostille du 26 décembre « tot groot vasten avont ». Mais, le 22 mars suivant, ordre lui fut donné de démolir la construction endéans les huit jours (1). De ce côté encore Vitzthumb n'eut que des déboires.

Il entreprit également de donner des représentations à Malines. En mars 1775, il fait une demande au baron Van den Hemen, écoutête de cette ville, pour obtenir les autorisations nécessaires : elles lui furent accordées aisément, bien que J. Toussaint Neyts, directeur du « Vlaamsche Opéra » à Malines se fût posé en concurrent. Vitzthumb avait cette année-là de bonnes raisons de venir jouer à Malines : c'était en effet celle du Jubilé de Saint Rombaut, qui ne se célèbre que tous les cinquante ans. Le fameux « ommegang » aux groupes équestres, aux chars monumentaux et aux nombreux personnages attirait beaucoup de monde. On venait voir ces fêtes de très loin; des visiteurs étrangers accouraient de Hollande et de France. Le centre de la cité se transformait en une véritable foire, depuis le Marché au Bétail jusqu'à la Porte du Neckerspoel, y compris toute la rue de l'Empereur. C'est dans celle-ci que s'élevait la « Salle des exercices publics des élèves des ci-devant Jésuites », dont Vitzthumb avait obtenu l'usage par décision du Magistrat. Il était donc assuré d'un public nombreux et n'hésita pas à charger sur deux bateaux son matériel et sa troupe, pour les amener par eau à Malines (2). Puis, il poussa jusqu'à Anvers. Du 30 novembre 1775 à la fin de décembre, la troupe de Bruxelles y fait différents voyages; elle y retourne dans le courant de janvier et au début de février 1776. Comme il fallait emporter tout le matériel nécessaire, les

(1) A. G. R. Alcadie, Grand Maréchalat et Tribunal aulique, dossier 3156 C3.
(2) Renseignements communiqués par M. Raymond Van Aerde.

frais étaient élevés : certains jours on utilisa jusqu'à sept voitures, louées chez Van Der Auwera, *A la Croix Blanche*, à raison de quatorze florins la voiture. Les allées et venues donnent beaucoup d'animation à la vie des comédiens. Tantôt c'est Lejeune qui « part d'avance pour arranger les logements et ce qui concerne la cuisine »; tantôt c'est le garçon de magasin « qui va à Anvers par la barque avec les effets du magasin ». Un jour Compain part seul, par la diligence; le lendemain plusieurs sujets voyagent avec Vitzthumb et on déjeune en groupe à la halte de Waelhem.

En dépit de tous ses efforts Vitzthumb pliait sous la charge des frais. De plus un esprit de révolte régnait dans la troupe : des cabales s'étaient formées autour de certains acteurs, qui toutes se liguaient contre la direction rendue responsable des erreurs de ses devancières. Il y avait quelques brouillons qui entretenaient le trouble par leurs continuelles insurbordinations : Florence était un de ceux dont on avait le plus souvent à se plaindre.

Vitzthumb, toujours en quête de nouveautés susceptibles de relever les recettes, avait eu l'idée de donner des spectacles flamands, ce qui eut pour seul résultat de provoquer de violentes querelles. Ayant remonté des ballets, il n'en retira que de nouveaux frais. Tout vient à lui manquer à la fois. Sur la scène, M^lle^ Borremans, premier rôle flamand, se dispute avec Angélique D'Hannetaire; dans la salle, M. de Xénémont, officier des gardes de Son Altesse Royale, siffle à son entrée Mimi Vitzthumb, sans cacher que derrière la fille c'est le père qu'il veut atteindre, et Vitzthumb n'ose se plaindre ni défendre à l'officier l'entrée du spectacle, sachant le Gouvernement très mécontent des troubles ainsi apportés aux représentations.

Une lettre de Franck, alors à Paris, adressée à Cirez, secrétaire du théâtre, nous apporte un écho de cette confusion qui régnait des deux côtés de la rampe : « Il faut se débarrasser de Florence coûte que coûte : c'est un garnement. Je plains bien la pauvre Mimi du coup de sifflet qu'elle a eu; il ne le regardait pas, c'était pour le père. La cabale contre les Flamands est furieuse, je le sais, mais les moïens de la diminuer sont en mains de M^r^ Vitzthumb. Il n'a qu'à mettre ses filles aux François (1) pour les détacher des Flamands, renoncer à ses voyages, resserrer sa troupe françoise et envoiés ses Ballets au diable. Avec les amis qu'il a, et la protection dont il jouit, son talent et son activité, il tiendra tête à toutes les cabales possibles; j'ose même assurer qu'il n'y en aura pas. Il ne manque à M^r^ Vitzthumb

(1) Les deux filles de Vitzthumb chantaient aussi bien en flamand qu'en français. Les acteurs de la troupe française, considérant cela comme une désertion à leur égard, montèrent une cabale contre Mimi Vtzthumb, qui fut sifflée, lors d'une représentation de la *Rosière de Salancy*, à Malines.

qu'une livre de flegme par jour ou un ami sage qui ne le quitte pas de la journée.....(1) »

Dans une autre lettre (2) écrite à Maissier, le fidèle collaborateur de Vitzthumb et le confident de ses peines, Franck avait insisté sur les réformes nécessaires : « Je suis faché du peu de succès du voyage de Malines et ne veux pas être mauvais prophète pour celui de la Hollande, où la cabale de Bruxelles suivra Maître Ignace pour se joindre à celle de La Haye que je scais être terrible. Qu'on y prenne bien garde ! Faites en sorte qu'on ne rengage ni Flamans ni ballet jusqu'à mon retour : d'après ce que je vois ici et ce que j'apprends de partout il faut concentrer la Trouppe autant que possible. Les vues de Maître Ignace sont trop grandes; il n'y a pas de souverain, à présent, qui fasse pour la Troupe ce qu'il luy fait. S'il ne suit pas mes Avis et ceux de ses vrais amis qu'il ne distingue pas toujours, il se ruinera et me préparera des regrets éternels. Ceci sans animosité mais par intérêt pour luy, pour ses Enfants et pour moi : faites le lui sentir et embrassé le de ma part bien tendrement

» Je n'espère pas qu'on rengagera Bigottini. Maître Ignace ne veut donc pas remplacer la Saint Quentin par une de ses filles ! Point d'espoir qu'elles iront au François ? Elles luy vaudroient dix mille francs au moins, dans les deux genres et les deux langues. Il est facheux que d'autres sachent mieux les apprécier que luy. Il a bien des ressources, beaucoup de mérites par luy-même, l'estime et la confiance du public, des Amis solides et capables, des enfans à talent, du crédit, de la protection : s'il ne réussit pas, à qui la faute ? »

Il faisait pourtant de grands efforts pour réformer le spectacle, en alléger les charges et le maintenir à la hauteur de sa réputation. Mais les ennuis ont parfois raison de sa persévérance. En décembre 1776, il écrit à Maissier combien il est abattu par ses ennuis : « J'ose vous assurer, mon cher Maissier, que depuis quelque temps je ne mange ni ne dors plus; je suis si découragé par les mauvais propos d'un certain public, que le moindre travaille (*sic*) me coûte. (3) »

C'était la composition de la troupe qui lui causait le plus de tracas. Il voulait la maintenir au degré de perfection auquel il avait su la mener et n'hésitait pas à remplacer un sujet déjà coûteux par un autre plus coûteux encore.

(1) A. G. R. Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique. Créance Vitzthumb, dossier 3156. Lettre de Franck à Cirez (3 août 1776).

(2) Ibidem. Lettre de Franck à Maissier, receveur du théâtre (22 juillet 1775.)

(3) Au début de 1776, il a fait une nouvelle tentative pour trouver un associé, mais c'est en vain (*Gazette de Bruxelles*, 3 février 1776.) Cft. aussi Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 2133

Ecoutons Franck, l'ami des bons et des mauvais jours, discuter avec Cirez les changements à faire dans la troupe, pour la saison 1776-1777 : « Si M^me^ Sainville accepte pour huit mille livres, — c'est-à-dire six mille livres d'appointements et deux mille livres de gratification (qu'on pourroit convertir en abonnement suspendu), je suis d'avis qu'on termine avec elle. M^lle^ Leclair coûte six mille livres, elle n'en vaut pas six cents à côté de M^me^ Sainville. En général, je ne consentirai jamais qu'on rengage M^lle^ Leclair et j'exhorte M^r^ Vitzthumb à tâter toutes les cordes pour en avoir une autre, au défaut de M^me^ Sainville ou de M^me^ Verteuil, à laquelle il faudra écrire si la première refuse.., J'ignore en quoi consistent les propositions de Chevalier : il est triste, pour une honnête direction, de devoir encore faire emplette de ce bougre là, qui n'a de la réputation qu'à Bruxelles, et il est encore plus triste de la voir réduite à renouer avec ce garnement de Florence, qui n'a ni talent ni mœurs, ni conduite et qui n'en aura jamais. M^r^ Vitzthumb a donc oublié tout principe d'administration et surtout dans un pays où la coutume a force de loix et où le public est esclave de l'habitude. Passe pour Chevalier, s'il n'y a pas moien d'en trouver d'autre; du moins la grande noblesse aura son joujou et le reste s'en accommodera puisqu'il n'a plus de droit au spectacle; mais pour Florence j'avoue que c'est un péché mortel que de le rengager, dont M^r^ Vitzthumb répondra devant tous les dieux païens et chrétiens.

FÉLICITÉ SAINVILLE

» En un mot il faut un bon premier rôle en homme et un autre en femme, le reste ira son train. Si c'est Chevalier et la Sainville ou la Verteuil, il sera aisé d'obtenir pour eux des représentations à leur profit et cela dédommagera toujours la direction de la moitié; mais il faut insister sur six mille livres d'appointements et le reste à titre de gratification. (1) »

Un mois plus tard, certains engagements faits qu'il a prévus et désirés, Franck écrit encore : « Quand on connaît les facultés de quelqu'un, comme je connois celles de M. le marquis Despierrières il est aisé de faire des combinaisons sûres : il veut jouir de sa liberté l'année prochaine parce qu'il ne trouve pas de place et il finira par dire qu'il en a fait le sacrifice au Public et à la Noblesse. Il n'y a qu'à tenir bon et vous l'aurés de reste à cinq mille livres (2). Ne mettés cependant pas les mains en poche, je vous en prie, et tachés de vous procurer un sujet pour le remplacer. Les gueux

(1) Lettre de Franck à Cirez du 9 juillet 1775. Chevalier signa son engagement pour 1776, le 8 octobre 1775, étant à Lyon.

(2) L'ancien associé de Vitzthumb, devenu son pensionnaire, faisait en effet croire à tout le monde qu'il était engagé à Bruxelles pour la vie ! Sans cesse il menaçait de partir et toujours il restait.

glorieux sont souvent plus méchants et par conséquent plus heureux que d'honnêtes gens. Je souhaite un heureux voyage à M^lle^ Leclair ainsi qu'à M. de Soligny : ils pourront se montrer en foire; l'acquisition de M^me^ Sainville me fait un plaisir infini et je trouve que le billet de deux cents livres de gratification accordé à M^lle^ Pesey est dur à digérer (1). C'est de l'ordonnance généreuse de M. Vitzthumb, qui ne connoitra pas encore de sitôt le prix de l'argent... Je suis charmé de l'acquisition de MM. Beauval et Dupont : vous avés très bien fait de vous être expliqués avec ce dernier sur son emploi dans la comédie. Il me tarde de savoir si M^r^ Fleury a répondu et accepté : je sais qu'il n'a pas 6000 livres à Nancy et que ce n'est que parce qu'il croit valoir Chevalier qu'il demande des appointements si exorbitants. Tenés bon à 6000 livres et s'il faut luy ajouter 1000 que ce soit à titre de gratification et pas autrement. M^r^ Boquay joue en double à Bordeaux et n'a que 3000 livres d'appointements avec une gratification qui est arbitraire. Mais il doit être meilleur que Florence, et même beaucoup (2) : ainsi, si vous l'avés à 3500 ou même 600 (livres), cela fera deux emplois arrondis entre luy et M. Fleury. Toute la marche de cette correspondance est très bien imaginée et très bien suivie (3). »

Ces premiers pourparlers avec Fleury n'ayant pas abouti en 1775, Vitzthumb les reprit l'année suivante, à la demande de M^me^ Sainville. Fleury avait passé dans l'intervalle de Nancy à Lyon et c'est dans cette dernière ville que le directeur du théâtre de Bruxelles lui adressa son contrat pour l'année 1777-1778, accompagné de la lettre suivante :

A Monsieur Fleury
à Lyon.

Bruxelles, le 7 juin 1776.

Monsieur,

C'est de l'agrément de M. votre père et du jeu de M^me^ votre sœur, qui se proposent de vous écrire par le même courrier, que je vous envoie l'engagement cy joint pour l'année prochaine, dans la confiance certaine que vous êtes encore libre et que vous n'aurez pas perdu de vue l'envie de voir Bruxelles, et surtout la satisfaction de vous y trouver avec une sœur qui y jouit d'autant de considération que d'agrément. Je vous prie de me répondre par intervalle de poste et j'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite estime, Monsieur, etc.

P. S. M^me^ votre sœur vous aura mandé la raison pourquoi je ne puis mettre que 6000 livres dans l'engagement, en vous faisant un billet de gratification de 1000 livres séparément. Je vous paierai 25 louis d'or pour votre voyage de Lyon à Bruxelles, port d'effets et équipages y compris.

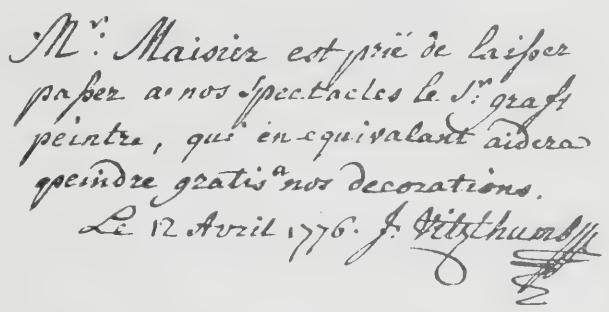
(1) M^lle^ Pezey de Fonrose venait d'Orléans.

(2) Florence, à cette époque, n'était pas encore en possession de ses moyens, mais il mettait à profit tous ses congés pour aller à Paris suivre les leçons de Lekain.(Lettre de Florence à Vitzthumb, 30 mars 1774.) Alcadie, Tribunal aulique, dossier 3156, C 1.

(3) Lettre de Franck à Cirez, du 3 août 1775.

En dépit de cette lettre et de l'engagement signé, il n'est pas certain que Fleury-Benard soit venu à Bruxelles. La situation désespérée de Vitzthumb à la rentrée de 1777 aura engagé Mme Sainville à conseiller à son frère de s'abstenir. Fleury, en tous cas, ne figure pas sur les « états de la troupe » en 1776 ni en 1777.

Ainsi Vitzthumb se voyait contraint à d'incessants pourparlers pour garder sa troupe au complet et y remplacer les sujets qui ne voulaient pas faire plus d'une saison à Bruxelles ou qui y étaient mal reçus par le public. Il advint en effet plus d'une fois qu'il fallut en renvoyer au bout de quelques jours de début, en leur payant leur dédit; d'autres s'enfuirent au milieu de l'année, laissant là engagements et dettes criardes. Il arriva même qu'un acteur s'esquiva en enlevant... une actrice, privant ainsi la direction de deux pensionnaires à la fois !



AUTOGRAPHE D'IGNACE VITZTHUMB ÉCRIT AU DOS D'UNE CARTE A JOUER, SERVANT DE CONTREMARQUE AU CONTRÔLE DU THÉATRE (COLL. DE L'AUTEUR).

Les démarches de Vitzthumb auprès des auteurs pour obtenir des nouveautés ou des reprises ne furent pas moins actives. Nous avons déjà fait mention de ses pourparlers suivis avec Philidor et Gossec pour leur opéra *Berthe*. Il eut également une longue correspondance avec Grétry au sujet de la *Fausse Magie* (1), dont le compositeur attendait impatiemment la reprise à Bruxelles, au début de la saison : elle eut lieu le 10 mai 1776 avec beaucoup de succès et engagea Grétry à confier à Vitzthumb ses autres œuvres. Elles furent toutes jouées au Grand Théâtre et comptèrent parmi les spectacles les plus fructueux. Mais en arrivant à Bruxelles, en août 1776, Grétry, fort aimablement reçu par Vitzthumb, eût le regret d'entendre sa musique exécutées avec les... arrangements que Vitzthumb faisait subir à toutes les partitions qu'il confiait à son orchestre. Ils ne furent pas du goût du musicien, qui ne s'en cacha point au directeur ! Et ainsi s'arrêtèrent leurs rapports amicaux sans que le Théâtre de Bruxelles cessât, pour sa part, d'interpréter le répertoire de Grétry. Et plus d'un témoignage contemporain est là, — celui de l'historien anglais de la musique Burney, celui de Favart, celui du prince de Ligne — pour assurer qu'à cette époque

(1) Cette correspondance a été publiée en partie par Ch. Piot, *Quelques lettres de la correspondance de Grétry avec Vitzthumb.*

l'opéra-comique était aussi bien interprêté à Bruxelles qu'à Paris. Dans une lettre datée du 20 février 1776, La Place, le traducteur du *Théâtre Anglois* et l'ami intime de Charles Favart, fait part à celui-ci du succès remporté à Bruxelles par la *Belle Arsène* (1) et du plaisir qu'en a manifesté la Cour et la Ville : « Jamais spectacle en effet ne m'a parut produire une sensation plus vive et plus marquée, et je ne vis jamais applaudir avec plus de discernement et de goût à toutes les beautés tant du poème que de la musique d'aucun autre ouvrage. Le rôle d'Arsène, chanté et joué par M^lle^ Angélique d'Hannetaire avec toute la noblesse, les grâces et l'intelligence qu'exigent les sentiments contrastés qu'elle éprouve et rendus encore plus touchans par une (*sic*) organe aussi brillant et aussi léger que possible, a réuni tous les suffrages en faveur d'une actrice dont les progrès, surtout depuis deux ans, sembloient, même avant ce jour, avoir rempli les vœux des plus délicats connoisseurs.

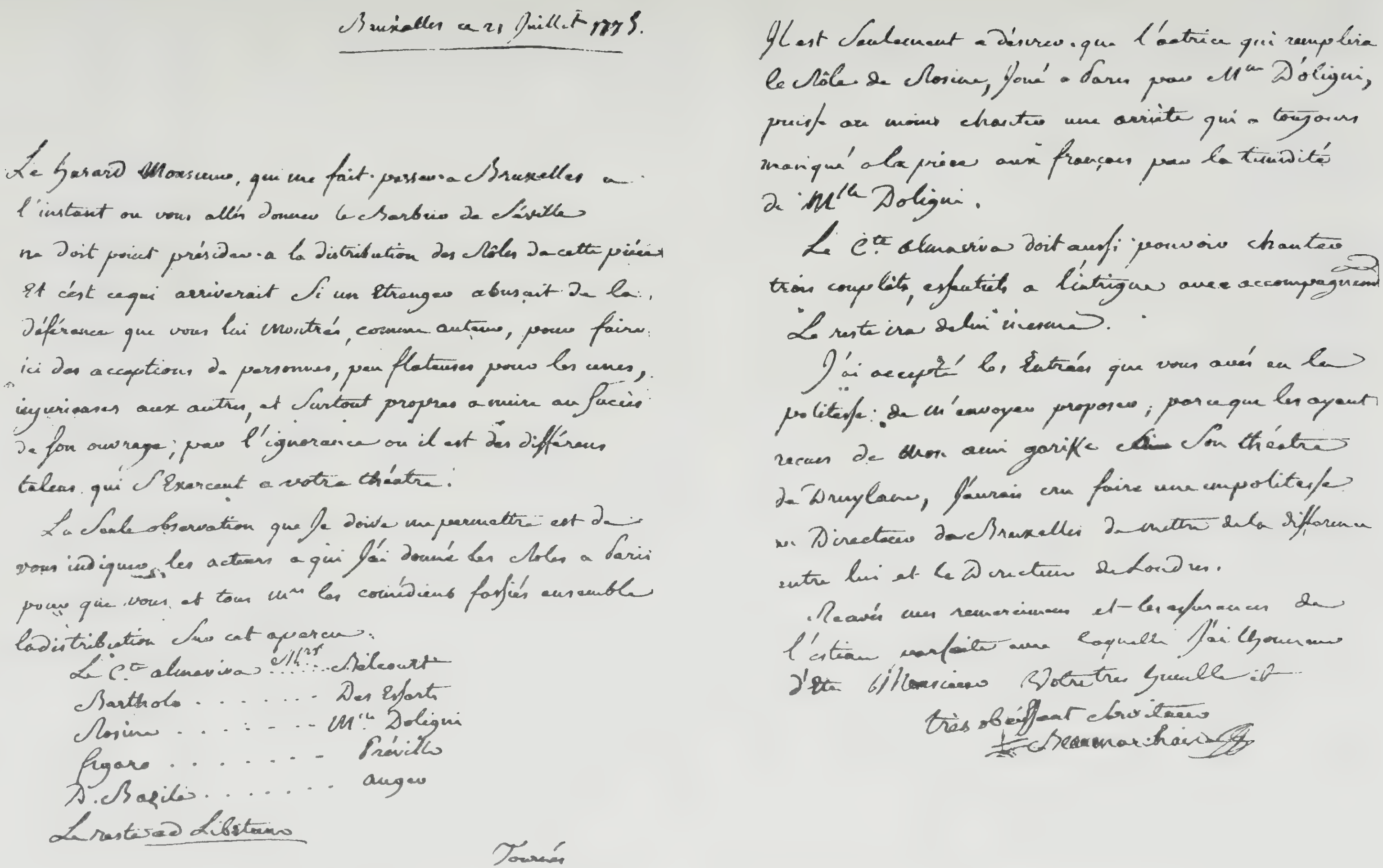
» M^r^ Petit, dans celui d'Alcindor, a joint à la voix la plus agréable, et aussi flexible qu'étendue, les talens d'un acteur fait pour son rôle et pénétré de son sujet; le rôle de la Fée a reçu de M^me^ Gontier tout ce que le spectateur avait droit d'attendre de la gaité, du naturel et du sentiment qui anime et fait toujours aimer les différens personnages dont elle est chargée au théâtre; et M^me^ de Clagny, M^lle^ Saint Quentin, M. Compain et M. Calais, dans ceux d'Eugénie, de la Statue, du Charbonnier et de l'Ecuyer ont également répandu tous les agrémens dont ils étaient susceptibles. Ajoutez à ceci, mon cher ami, que M. Filztumbe (*sic*), directeur des spectacles de cette ville (surtout de l'orchestre) et dont les talens distingués sont aussi connus qu'ils sont dignes de l'être, n'avoit rien épargné, soit du côté des décorations, soit de celui des habillemens, pour rendre ce spectacle aussi pompeux et aussi agréable qu'il eût pu l'être à l'Opéra de notre capitale même, et que l'exécution tant de l'ensemble que des détails les plus soignés, n'a laissé place à d'autres désirs qu'à celui de revoir bientôt ce charmant ouvrage (2) ».

On ne donnait pas moins de soins à la comédie, bien qu'elle fût moins en faveur auprès du public. Mais il suffisait de la présence de l'auteur pour assurer à ses œuvres un attrait de curiosité plus vif, que la direction se hâtait de mettre à profit. Beaumarchais, passant par Bruxelles en juillet 1775, s'occupe de la représentation du *Barbier de Séville* et il s'empresse d'écrire à Vitzthumb pour lui suggérer une distribution (3).

(1) Poème de Favart, musique de Grétry (1773).

(2) *Mémoires et Correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques* de C. S. Favart (Paris, 1808), t. III, pp. 67-68.

(3) Nous publions la lettre en fac-simile.



Bruxelles ce 21 Juillet 1778.

Le hasard Monsieur, qui me fait passer a Bruxelles a l'instant ou vous allés donner le Barbier de Séville ne doit point présider a la distribution des Rôles de cette pièce et c'est ce qui arriverait si un étranger abusait de la déférence que vous lui montrés, comme auteur, pour faire ici des acceptions de personnes, peu flateuses pour les unes, injurieuses aux autres, et surtout propres a nuire au succès de son ouvrage; par l'ignorance ou il est des différens talens qui s'exercent a votre théâtre.

La seule observation que je doive me permettre est de vous indiquer les acteurs a qui j'ai donné les Rôles a Paris pour que vous et tous messieurs les comédiens fassiés ensemble la distribution sur cet aperçu.

Le Cte almaviva ... Mrs Bélcourt
Bartholo ...... Des Essarts
Rosine ...... Mlle Doligni
Figaro ...... Préville
D. Bazile ...... Auger
Le reste est à la liste.

Tournés

Il est seulement a désirer que l'actrice qui remplira le Rôle de Rosine, joué a Paris par Mlle Doligni, puisse au moins chanter une arriette qui a toujours marqué a la pièce aux français par la timidité de Mlle Doligni.

Le Cte almaviva doit aussi pouvoir chanter trois couplets, espacés a l'intrigue avec accompagnement. Le reste ira de lui meme.

J'ai accepté les entrées que vous avés eu la politesse de m'envoyer proposer; parceque les ayant reçues de mon ami garick dans son théâtre de Druylane, j'aurais cru faire une impolitesse au Directeur de Bruxelles de mettre de la différence entre lui et le Directeur de Londres.

Recevés mes remerciments et les assurances de l'estime parfaite avec laquelle j'ai l'honneur d'être Monsieur Votre très humble et très obéissant serviteur

Beaumarchais

LETTRE AUTOGRAPHE DE BEAUMARCHAIS A VITZTHUMB A PROPOS D'UNE REPRISE DU « BARBIER DE SÉVILLE »

« Il n'y a pas de mal que M. de Beaumarchais soit à Bruxelles, écrit Franck à Cirez, s'il vouloit en chasser le triste de la place, qu'il seroit charmant! Le *Barbier de Séville* seroit mieux joué par Bultos que par Dazincourt. Celuy-cy n'a pas assés de moyens pour conduire la pièce qui dépend entièrement de lui (1). M. de Beaumarchais jouit d'une grande réputation et a réellement beaucoup de mérite. Il seroit à souhaiter qu'il se voua entièrement aux ouvrages comiques. » Dans une autre lettre à Maissier il ajoute : « Je trouve le *Barbier de Séville* assés bien distribué et je crois que sans la présence de l'auteur la pièce n'auroit pas été donnée de sitôt. Encore un coup fourré de comédiens que de donner cette pièce abonnement courant. Quand ils voient un auteur ou acteur de Paris, ils oublient le directeur qui les nourrit toute l'année. »

Vitzthumb ne dédaignait pas à l'occasion de mettre à profit ses propres talents de compositeur et c'est lui, avec Cifolleli, qui composa la musique d'un opéra-comique en trois actes : *Céphalide ou les autres mariages samnites*, dont le Prince de Ligne avait écrit le libretto. L'œuvre, offerte par le Prince à Angélique d'Hannetaire, fût créée au Grand Théâtre avec Angélique dans le personnage principal, et les meilleurs éléments de la troupe dans les autres rôles (2). La première représentation en fut donnée le 30 janvier 1777.

Burney a analysé les mérites de tous les éléments du spectacle de Bruxelles et, si on tient compte d'une certaine partialité de cet auteur à l'égard de la musique et de la méthode de chant françaises, on trouvera dans le reste de ses remarques de quoi se faire une opinion assez justifiée : « L'orchestre de ce Théâtre est renommé dans toute l'Europe. Il est à présent sous la direction de M. Fitzthumb, maître de chapelle, homme actif, intelligent, qui bat la mesure et prend beaucoup de soins pour conserver la bonne discipline, et M. Van Maldere, frère du compositeur de ce nom dont les symphonies sont bien connues en Angleterre. M. Van Maldere depuis la mort de son frère, joue le premier violon, quoique son instrument soit le violoncelle.

» La pièce qu'on donnait ce soir était *Zémire et Azor*, espèce de comédie larmoyante, écrite par M^r^ Marmontel et mise en musique par Grétry; elle est mêlée d'airs et de danses. Ce drame étant français, l'exécution

(1) Dix ans après, ce ne fût pas l'avis de Préville ni de Beaumarchais, puisque le premier engagea le second à confier à Dazincourt la création de Figaro dans *Le Mariage de Figaro* (1784). Sur le séjour de Dazincourt à Bruxelles, voir notre article « Les Débuts de Figaro » *(Vie Intellectuelle, 1^er^ septembre 1922)*.

(2) *Céphalide ou les autres mariages samnites,* opéra-comique en trois actes (paroles du Prince de Ligne; musique de MM.Vitzthumb et Cifolleli.) Bruxelles, J. L de Boubers, 1777, in-8° de 37 pages et 2 pages d'errata.

était d'après la méthode française et conséquemment sujet à critique. Comme opéra, on peut le diviser dans les parties suivantes qui le constituent essentiellement : la Poésie, la Musique, l'Action, la Danse, l'Orchestre, le Théâtre, la Scène et les Décorations. On ne serait que juste, en assurant que ces parties ne sont pas bonnes pour la plupart; cependant, il faut distinguer. Car, pour juger de cette manière et en gros une représentation, en disant que la totalité est vraiment bonne, mauvaise ou indifférente on serait injuste autant que ce serait manquer de goût. Le sujet du poème est un conte de fée qu'on a transformé en un drame intéressant, tissu avec art, plein de goût et de génie, digne en tout de son élégant auteur. S'il était toutefois permis de douter de la perfection de quelques parties de l'ouvrage d'un si bon écrivain, on pourrait peut-être dire que quelques-uns de ses chants contiennent trop de mots et d'idées pour servir à un air simple, surtout si on les compare à ceux de Métastase, le vrai modèle de perfection en ce genre. Ce qui m'a frappé aussi comme une inconvenance, c'est de voir la fille d'un gros marchand persan, chanter deux ou trois duos avec l'esclave de son père. J'ai remarqué encore que plusieurs parties de la pièce destinées à être chantées auraient été, dans cette sorte de drame, mieux faites pour être déclamées, particulièrement dans la dernière scène du premier acte.

» La musique de cet opéra est en général admirable; l'ouverture est animée, pleine d'effets; les ritournelles et d'autres morceaux de symphonie abondent en idées neuves, et sont pleines d'images : quelquefois, il est vrai, les airs qui marchent accompagnés du chant sont trop chargés, et sentent le vieux style de la musique française; cependant, la mélodie est plus souvent italienne : les accompagnements sont riches, ingénieux et transparens, si on peut employer cette expression, pour faire entendre que l'air n'est point étouffé, mais qu'il est distinctement entendu à travers les accompagnemens.

» Pour le chant, on peut dire qu'il n'a été qu'indifférent; il y avait trois voix d'hommes et autant de femmes, dont aucune n'était bonne; en les prenant séparément, pas une n'avait une cadence ou la faculté de chanter juste; ils auraient tous ensemble passé en Angleterre tout au plus pour de jolis chanteurs de ballade. Une des femmes, la Defoix, qui fesait le rôle de Zémire, avait quelque chose d'aimable dans l'exécution, et une certaine étendue de voix : mais, avec ces avantages, son jeu était faible et imparfait.

» Le jeu des acteurs fut en général soigné et plein de grâce.

» La danse était au-dessous de la critique.

» L'orchestre était admirablement conduit et la troupe des musiciens prise dans son ensemble, quoique nombreuse, était forte, d'exécution exacte et attentive; mais dans ses parties, les cors étaient mauvais et n'étaient point d'accord, ce qui devenait plus sensible dans le chant principal de la pièce,

lorsque les chanteurs étaient placés par exemple à des distances différentes pour imiter l'écho occasionné par les rochers dans une scène sauvage et déserte. La première clarinette qui fesait aussi la partie de hautbois, quoique très bonne, fût trop dure pendant toute sa représentation; et les basses qui étaient toutes placées à un bout de l'orchestre, jouèrent avec tant de force, que c'était plutôt un mouvement roulant de tonnerre qu'un son musical. Les quatre contrebasses, occupées dans l'orchestre, étaient hors de toute proportion avec le reste des instrumens. Il n'y avait point de clavecin; il est vrai que, comme il n'y avait que deux morceaux de récitatif et qu'ils étaient accompagnés, il n'y était peut-être pas nécessaire. »

Sous la critique plein de réticences de l'auteur anglais, on peut distinguer toutefois les qualités de l'interprétation très française de la troupe et de l'orchestre. Mais Burney n'aime pas la musique française et pour lui l'italienne seule est parfaite. Cependant, il est bon à écouter, car il sait voir et s'efforce de noter ses impressions avec impartialité. Il est d'ailleurs un des rares contemporains qui s'arrête longuement à ces questions d'interprétation et qui justifie ses opinions. Le voici assistant à une autre représentation :

« Le 16 juillet, au soir, après une jolie comédie de Boissi, le *Mercure galant,* on donna le *Huron*, qui fût très bien joué quoique pauvrement chanté. Cependant, la petite Defoix, qui avait fait le rôle de Zémire le dernier soir, fut beaucoup plus à son aise dans celui-ci, parce que tous ses airs y étaient mieux assortis à ses moyens. Elle est moins Française dans sa manière de chanter que tout le reste de la troupe; mais elle ne sait pas la musique, et elle est née Française. Ce sont deux terribles objections contre sa méthode.

» La manière d'exécuter la marche dans cette pièce produisit un très bel effet, par l'usage très judicieux qu'on fit du crescendo et du diminuendo. On la commence derrière les coulisses, au fond du Théâtre, en jouant si piano, qu'on peut à peine entendre les premiers mouvemens. La troupe s'avance graduellement sur la scène, et quand elle est arrivée au dernier degré de force, elle se retire de la même manière à pas lents, tandis que la Musique suit, en diminuant insensiblement le son jusqu'au dernier degré possible du piano. »

Quelques jours plus tard, après un court séjour à Anvers, Burney, repassant par Bruxelles, retourna au théâtre : « Le soir j'entendis au Théâtre deux morceaux de Musique en Flamand, tous deux traduits du Français, l'un le *Tonnelier*, originairement mis en musique par Mr Duni, et l'autre *Toinon et Toinette,* par Gossec. Les habitants du pays paraissaient s'amuser beaucoup à la représentation de ces pièces, qui, comme poêmes, ont un

La Rosiere de Saleney,
20e. Spectacle National

244e Repréſentation. du Lundi 6 fevrier 1775.

52	Parquet.	156. —	54	12	..
	~~Parquet Militaire.~~				
35.	Premier Rang.	105 —	36	15	..
50.	Second Rang.	100. —	35	..	..
7.	Troiſiéme Rang.	7. —	2	9	..
	~~Billets de Loges~~ Parterre.				
154.	Amphithéatre.	110. —	38	10	..
	~~Billets de Loges quatriéme~~ Rang.				
443.	Parterre.	443. —	155	1	..
6.	Loge au premier Rang.	90. —	31	10	..
19.	Loge au ſecond Rang.	204. —	71	8	..
19.	Loge au troiſiéme Rang.	124 —	43	8	
	~~Loge au quatriéme~~ Rang.	.	6	6	
1.	Baſſe Loge.	18.	474	19	..
		1357. #.			

Recette £ 474 .. 19 ..

FRAIS. Caporal — 0 . 5 . 0.
six comparses et caporal — 2 . 16 . 0.
4. charpentiers — 2 . 0 . 0
affi'cheurs par extraordinaire — 0 : 14 : 0.
5 15 ..

FEUILLE DE RECETTE DU SPECTACLE

grand mérite dans l'original. On y avait conservé presqu'en tout la Musique de Duni et de Gossec, sauf quelques endroits peu importans qu'on avait altérés pour l'accommoder à la poësie Flamande, et ces changemens étaient de M. Fitzthumb.

» Le 23 juillet, le Prince Charles et les principaux personnages de sa Cour vinrent au spectacle. On donnait la *Gageure*, comédie française de Sedaine : la pièce fût admirablement jouée. M^me^ Verteuil, excellente actrice, faisait le principal rôle. Ensuite j'entendis pour la première fois les *Deux Miliciens,* opéra comique mis en musique par Grétry. La Musique était digne de ce compositeur fécond et ingénieux. Les parties instrumentales furent extrêmement bien exécutées. J'y remarquai de grands effets dans les ritournelles; et le poême fut encore relevé par le coloris riche et varié de l'orchestre. Dans un drame musical, il arrive fréquemment qu'une troupe nombreuse et bien conduite peut produire des images, réveiller les idées, peindre les passions avec plus de succès que ne le peut faire une simple voix, ou même un chœur entier de plusieurs voix. En effet, le petit opéra de ce soir approchait d'assez près de la perfection dans toutes ses parties, étant bien écrit, bien composé pour la musique, bien parlé et bien joué. Et par rapport aux parties instrumentales on peut dire encore qu'il fut bien rendu. Que ne puis-je ajouter qu'il fut également bien chanté! » (1)

En dépit de tous les efforts de Vitzthumb, des initiatives qu'il prenait sans cesse, de la troupe excellente qu'il avait réunie, de l'orchestre qu'il avait si bien stylé, des frais de tout genre, enfin, qu'il faisait pour le spectacle et pour l'embellissement de la salle, sa situation devenait de plus en plus critique. Il succombait dans une entreprise dont la situation était absolument trop obérée, par suite des charges injustes que le Gouvernement la contraignait à supporter. Aussi, avant la fin de l'année théâtrale 1776-1777, Vitzthumb adressa-t-il une demande à S. E. le Ministre pour être relevé de ses fonctions et pour qu'on agréât sa démission. Cette demande fût repoussée immédiatement : le Prince de Starhemberg savait qu'il ne trouverait aucun entrepreneur disposé à reprendre une exploitation aussi lourde. La clôture de Pâques arriva sur ces entrefaites, sans qu'une décision intervînt et sans que des mesures fussent prises pour remédier aux causes du mal.

La saison nouvelle, commençant à Pâques 1777, débuta dans de déplorables conditions. Vitzthumb ne rouvrit les portes du théâtre que contraint par un ordre du Ministre et avec l'espoir, soit de trouver un associé, soit de faire enfin agréer sa démission. Peut-être espérait-il qu'un successeur se présenterait auquel il pourrait léguer la lourde charge de

(1) *De l'Etat présent de la Musique en Allemagne, dans les Pays-Bas et les Provinces-Unies*, par Ch. Burney (traduit de l'anglais par Ch. Brack). Gênes, Giossi, 1810, t. II, pp. 14 à 44 *passim*.

l'entreprise en se faisant indemniser par lui comme il avait autrefois indemnisé ses prédécesseurs : ce n'eût été que justice !

Mais les espérances du directeur malgré lui furent toutes déçues. Il avait emprunté des sommes importantes, hypothéqué les recettes, épuisé son crédit. A fin mai 1777, il fait établir par le fidèle Maissier un état de son passif : il devait un mois d'appointements à toute la troupe, soit six mille florins; à la succession Charliers, pour le magasin du théâtre, neuf mille huit cents florins; de fortes sommes à des particuliers et à des marchands : six mille trois cent cinquante florins à M. Hospies, quatre mille florins à Lombarts, trois mille florins à Anné, deux mille à Van Turnhout; autant à la mortuaire du sieur Ivens dont le curateur l'a assigné; enfin, il devait à tous les fournisseurs du théâtre, pour le bois, la chandelle, les bougies, au menuisier, au serrurier, au ferblantier, au machiniste, à l'accessoiriste, au tapissier, sans compter quinze mille neuf cent quatre-vingt un florins de lettres de change restées impayées, les pensions en retard aux anciens comédiens et ses dettes personnelles.

La situation n'est plus tenable. Le 28 mai, Vitzthumb adresse au Ministre une dernière requête, renouvelant son offre de démission : on refuse d'en tenir compte. Alors il se décide à placer le Gouvernement devant le fait accompli. Le 31 mai, à l'issue de la représentation, il donne ordre à son gendre, Henri Mees, de faire une annonce au public pour lui apprendre que dès le lendemain dimanche « le spectacle cesseroit jusqu'à nouvel ordre ». Ainsi fut fait et le rideau tomba pour ne plus se relever. On avait donné *Sémiramis* et la *Clochette* : c'était la quarante-troisième représentation de la saison.

Ce coup de force parut inouï et, le soir même, le Tribunal aulique donna ordre à l'Amman de Bruxelles, chef de la police, d'interroger Henri Mees pour apprendre de lui « par ordre de qui il a fait cette annonce et d'arrêter celui qu'il nommera, d'arrêter de même le caissier de la Comédie ainsi que la caisse et tous les papiers relatifs à la direction et à la caisse du spectacle » (1). L'ordre ne fut exécuté que le lendemain matin. L'Amman se transporta chez Mees, qui lui désigna Vitzthumb comme ayant donné l'ordre; le chef de la police, accompagné du comédien, se rendit chez le directeur qui ne nia pas : il fût arrêté sur le champ. Quelques instants plus tard, le receveur Maissier, qui habitait à l'Hôtel de la Comédie, était également écroué et, quelques heures plus tard, les deux arrêts étaient confirmés par le prévôt de la Cour.

(1) Ordre du Tribunal aulique à l'Amman de Bruxelles, 31 mai 1777. (Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 3156).

L'exploitation était donc abandonnée, la troupe sans emploi et sans appointements au milieu de l'année théâtrale, Bruxelles sans spectacle et le Ministre très embarrassé. Il sentait que son attitude n'avait pas été sans contribuer à la débâcle. Quelques semaines plus tard, le conseiller de Crumpipen écrivait au conseiller Plubeau, chargé de l'enquête : « Au reste S. A. désireroit toujours que vous tachassiez de trouver moïen de parcourir ou faire parcourir sans qu'on le sache, par gens aïant quelqu'intelligence, les papiers dans lesquels on prétendoit qu'il se trouveroit que la déroute de la dernière entreprise tiendroit en partie à la gêne que l'autorité auroit imposée à la Direction et nommément à des ordres signés par S. A. ou du moins donnés de sa part ». L'enquête venait trop tard ; les scrupules du Gouvernement étaient désormais sans objet.

Qu'allaient faire les acteurs abandonnés à eux-mêmes? Quelques-uns d'entre eux n'avaient pas attendu la fin de l'aventure pour reprendre leur liberté et fausser compagnie à Vitzthumb. Les premiers qui désertèrent ainsi furent les époux Beauval et Dazincourt. Le 3 avril précédent, à la réquisition du directeur, le notaire Van Cauwelaert s'était, en effet, transporté au domicile de Dazincourt pour lui demander s'il avait l'intention de remplir son engagement : depuis deux jours on était sans nouvelle de lui. Le propriétaire de la maison répondit que son locataire était parti pour Paris, que la maison était vide et que rien ne témoignait d'une intention de retour. Le tabellion ne put qu'acter la déclaration, renouvelée en termes identiques par le propriétaire de la maison occupée par les époux Beauval (1).

Dazincourt préméditait ce départ depuis longtemps. Il avait prié le prince de Ligne, qu'il rencontrait fréquemment dans l'intimité chez d'Hannetaire, de solliciter du duc de Richelieu le pardon de ses fredaines passées et un ordre de début pour la Comédie-Française. Le pardon fut accordé et l'ordre expédié le 21 octobre 1776; c'est donc assuré d'un engagement qu'il se sauvait de Bruxelles. Aux termes de son contrat il était encore lié jusqu'à Pâques 1778, mais il n'ignorait pas que l'entreprise n'irait pas jusque là. Quand, quelques mois plus tard, Vitzthumb apprit que Dazincourt jouait au Théâtre Français et les Beauval à l'Opéra, il tenta de les poursuivre en paiement de dédit. Mais le procureur Nuewens, curateur nommé à sa faillite, se refusa à engager les frais d'un procès; puis d'autres sujets de difficultés firent oublier les transfuges.

Les comédiens, restés sans directeurs, allèrent au plus pressé. La seule ressource qui leur restait était de continuer l'exploitation du théâtre à leurs périls et risques jusqu'à la fin de l'année. Deux jours après la défaillance de Vitzthumb, était signée la convention suivante :

(1) N. G. B. Liasse 8857, acte du 3 avril 1777, minutes du notaire Van Cauwelaert.

JEAN-BAPTISTE FAUCHARD DE GRANDMESNIL

RÔLE D'ARPAGON DANS L' « AVARE », DE MOLIÈRE

L'exploitation était donc abandonnée, la troupe sans emploi et sans [illegible] au milieu de l'année théâtrale, Bruxelles sans spectacle et le [illegible] très embarrassé. Il sentait que son attitude n'avait pas été sans [illegible] à la débâcle. Quelques semaines plus tard, le conseiller de [illegible] écrivant au conseiller Dubeau, chargé de l'enquête : « Au reste, [illegible] conviendroit toujours que vous tachassiez de trouver moïen de par[illegible] faire parcourir sans qu'on le sache, par gens aïant quelqu'intell[illegible] papiers dans lesquels on prétendoit qu'il se trouveroit que la [illegible] de la dernière entreprise tiendroit en partie à la gêne que l'autori[illegible] opposée à la Direction et nommément à des ordres signés par S. [illegible] de mesures données de sa part ». L'enquête venait trop tard ; les scrupu[illegible] gouvernement étaient désormais sans objet.

Que allaient faire les acteurs abandonnés à eux-mêmes? Quelques-[illegible] n'avaient pas attendu la fin de l'aventure pour reprendre leur [illegible] et fausser compagnie à Vitzthumb. Les premiers qui désertèrent ainsi furent les époux Beauval et Dazincourt. Le 3 avril précédent, à la réqui[illegible] du directeur, le notaire Van Cauwelaert s'était, en effet, transporté [illegible] pour engagement ; depuis deux jours on était sans nouvelle de lui.

JEAN-BAPTISTE FAUCHARD DE GRANDMESNIL
RÔLE D'ARPAGON DANS L'« AVARE », DE MOLIÈRE

Le [illegible] ne put qu'acter la déclaration, renouvelée en termes i[illegible] par le propriétaire de la maison occupée par les époux Beauval [illegible] Dazincourt prémédité ce départ depuis longtemps. Il avait [illegible] la Ligne, qu'il rencontrait fréquemment dans l'intimité c[illegible] de solliciter du duc de Richelieu le pardon de ses frasq[illegible] et un ordre de début pour la Comédie-Française. Le pardon [illegible] cette expédié le 21 octobre 1776; c'est donc assuré d[illegible] qu'il se sauvait de Bruxelles. Aux termes de son contrat il [illegible] jusqu'à Pâques 1778, mais il n'ignorait pas que l'entreprise n'[illegible] pas jusque là. Quand, quelques mois plus tard, Vitzthumb apprit [illegible] Dazincourt jouait au Théâtre Français et les Beauval à l'Opéra, il tenta [illegible] les poursuivre en paiement de dédit. Mais le procureur Nuewens, cura[illegible] nommé à sa faillite, se refusa à engager les frais d'un procès; puis d'au[illegible] sujets de difficultés firent oublier les transfuges.

Les comédiens, restés sans directeurs, allèrent au plus pressé [illegible] l'exploitation du théâtre à leurs périls et risques jusqu'à la fin de l'année. Deux jours après la défaillance de Vitzthumb, était signée la convention suivante :

(1) N. G. B. Liasse 8857, acte du 3 avril 1777, minutes du notaire Van Cauwelaert.

Théâtre Français. Mr. GRANDMESNIL, Rôle d'Orgogon (Le Vieux)

« Nous soussignés, Comédiens ordinaires de Son Altesse Royale, assemblés, reconnoissons chacun en notre particulier et tous en général, former une société entre nous pour continuer le spectacle d'ici à la cloture théâtrale, à nos risques, périls et fortune, en vertu du décret qui nous est accordé par le Gouvernement (1); Nous obligeant réciproquement les uns envers les autres de ne pouvoir révoquer le présent engagement sous quelque cause et prétexte que ce puisse être; Promettant de tenir exactement nos Emplois, même de nous prêter, en tout ce qui sera possible pour le bien général de la société; Consentant de partager les Recettes qui se feront chaque mois *au prorata* des appointemens pour lesquels nous sommes inscrits sur le tableau général de la Société, lequel, ainsi que le présent acte, devra rester entre les mains des quatre personnes par nous choisies pour administrer le Spectacle et veiller à nos intérêts; Nous obligeant solidairement de prélever chaque mois, sur les Recettes, les frais journaliers et autres, nécessaires à la tenue du Spectacle, autorisant à cet effet les quatre personnes commises par nous pour administrer le Spectacle. Fait à Bruxelles, ce 2 juin mille sept cent soixante dix sept. (Signé) Seguenot, Bultos, Sophie Lothaire, Sainville, D'Humaimbourg, Bertéase, Calmont, Dorgeville, Fisse, Grégoire, De Clagny, Rogier, femme Van Hove, Rosalie D'Humaimbourg, Bercaville, Henry Mees (pour lui et pour sa femme), Saint Preux, De Saint Val, Compain Despierrières, Gontier, Langlois, J.-J. De Batty, Van Hove, Chevalier, Du Bus, Pin, M.-A. D'Hannetaire » (2).

Le jour même, et pour se conformer aux termes de cette convention, les Comédiens désignèrent, « sous le bon plaisir du Gouvernement, pour l'administration du spectacle pendant le courant de la présente année » quatre des principaux acteurs, c'est-à-dire Van Hove, Chevalier, Pin et Compain Despierrières, qui avait pour lui l'expérience acquise.

Ce n'était là qu'une solution temporaire, bonne tout au plus pour gagner du temps et chercher un autre entrepreneur. Le Gouvernement fit publier que la succession de Vitzthumb était ouverte : celui-ci fit bien une tentative au début de juillet pour reprendre la direction de l'entreprise, mais on l'éconduisit. Certain jour de juin, — le 12 — S. E. le ministre reçut une lettre de Jean-Nicolas Servandoni D'Hannetaire (3); l'ancien directeur avait appris les événements qui venaient de se dérouler et n'en manifestait aucune surprise. Sa lettre est un sévère réquisitoire contre la manière dont

(1) Ce décret fut en effet expédié d'urgence par le Conseil Privé, le 5 juin (Cft le texte dans FABER, t, IV, p. 57.)

(2) Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 3156, en copie conforme.

(3) D'Hannetaire habitait alors rue des Batailles, à Chaillot, près de Paris.

était octroyé le privilège du spectacle de Bruxelles; D'Hannetaire dénonçait l'injustice dont le Gouvernement avait fait preuve en obligeant les Comédiens associés et, après eux, Vitzthumb à racheter pour une somme exorbitante le magasin du théâtre qui en réalité ne valait pas mille florins et ne gardait une certaine utilité que du fait même de l'existence du spectacle. Un prix de location raisonnable eut été suffisant, au lieu des lourdes annuités imposées aux entrepreneurs. A cela venait s'ajouter l'impôt non moins pesant — et non moins injustifié — des rentes viagères servies aux anciens comédiens associés. La tyrannie du Gouvernement, qui ne compensait ses rigueurs par l'octroi d'aucun subside, — sinon le loyer de la salle payé au propriétaire — ajoutait aux difficultés de l'exploitation et obligeait les entrepreneurs à payer les frais des erreurs ou des fantaisies du Pouvoir. D'Hannetaire concluait en faisant assez justement remarquer que, seul de tous les directeurs nommés jusqu'à ce jour, il n'avait pas fait banqueroute, qu'il avait au contraire gagné de l'argent et qu'il en avait fait gagner à tous ceux qui étaient intéressés à l'exploitation : il terminait en se déclarant prêt à reprendre la direction; mais, en homme prudent, il exigeait des garanties et des précisions quant à certaines clauses du projet d'octroi qu'on lui avait soumis, sur sa demande. Il échangea ainsi, avec le conseiller au Conseil Privé Le Clerc, plusieurs lettres et semblait enfin décidé à accepter l'octroi, lorsqu'on lui fit savoir que, le 8 août 1777, le Gouvernement avait agréé la candidature de Louis-Jean Pin et d'Alexandre Bultos, deux des acteurs de la troupe, qui venaient de s'associer en vue de poursuivre, pour leur compte, l'entreprise commencée, à frais communs, avec leurs camarades.

Quant à Ignace Vitzthumb, dont le règne s'achevait de si piteuse façon, il se débattit, de longs mois durant, au milieu des difficultés d'une faillite compliquée. Le curateur, auquel honnêtement il apporta son concours, eut à soutenir de multiples procès, soit en actionnant les acteurs qui avaient reçu des avances indues, soit qu'il fût lui-même cité par les nombreux créanciers de la direction (1). Cette liquidation dura plus d'un an. Quand elle fut terminée, Vitzthumb n'avait plus rien; mais c'était un homme énergique. Avec son gendre Mees, avec Lambert et Debatty — ces deux derniers ayant rempli dans la troupe de Bruxelles les grandes utilités et le dernier ayant été de plus chef-machiniste — il sollicita et obtint la direction du spectacle de Gand. Les quatre associés s'y employèrent durant

(1) Les dossiers de la plupart de ces procès existent aux Archives dans le fond déjà cité de l'Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique : ils y ont été classés par ordre alphabétique des noms des parties.

deux saisons, de Pâques 1779 au samedi des Rameaux 1781. Ils avaient nommé leur entreprise «Société et Troupe nationales»; l'hiver, ils jouaient à Gand et en été ils parcouraient la Hollande (1). En septembre 1780, on les rencontre à La Haye, peu après à Rotterdam, mais partout ils ne laissent que des dettes, que les échevins de la Keure de Gand les condamnent, le 17 septembre 1781, à payer chacun pour un quart. Une fois encore, Vitzthumb est contraint d'abandonner la partie. Il revint alors à Bruxelles et reprit, comme on le verra, le bâton de chef d'orchestre au Grand Théâtre, sous la direction Bultos, en 1785. Nommé le 27 décembre 1786, maître de la musique de la Chapelle Royale, en remplacement de H.-J. Croes, il occupa ce poste, bien digne de ses connaissances musicales, jusqu'au 14 mars 1791. A cette date, il fut brusquement suspendu de ses fonctions à cause de ses opinions politiques. Privé de ressources, Vitzthumb fut alors contraint de passer en Hollande, où il devint « maître de musique et régisseur de l'opéra du Théâtre du Collège dramatique et lyrique », à Amsterdam. Outre son gendre et sa fille, il laissait à Bruxelles son fils Paul, musicien à l'orchestre du Grand Théâtre et dessinateur de talent (2). Ce jeune homme, ardent patriote, fut arrêté dans une bagarre, lors des journées tumultueuses de la Révolution brabançonne; il fallut plusieurs suppliques de son beau-frère et de sa sœur pour le tirer de là, afin qu'il pût aller soigner son père gravement malade à Amsterdam (3). Il le ramena à Bruxelles, où Vitzthumb passa encore de longues années, dans un état voisin de la misère et vivant uniquement des secours que lui adressaient ses enfants. Il y mourut à quatre-vingt-quatorze ans, le 23 mars 1816.

(1) Cft Clayes, op. cit., t. II, p. 157 La partie de la troupe de Gand qui ne voyagea pas en Hollande s'associa pour aller donner des représentations à Vienne : Dalainval et sa femme, D'Anisy, Beaubourg, etc.

(2) Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique possède des dessins charmants de cet artiste. Ils constituent de précieux documents pour l'histoire du vieux Bruxelles. Nous reproduisons d'après lui un joli dessin représentant la Porte de Laeken, cette « Bastille des Comédiens » de Bruxelles.

(3) A. G. R. Cartulaires et Manuscrits, registre 1559, lettre du 29 janvier 1792, n° 10.

Tableau Général du Produit des A

PLAN ET DISTRIBUTION DES LOGES DE LA SALLE

	Quatrième Rang	Troisième Rang	Second Rang	Premier Rang	Basses Loges	Supplément pour le I	
						du 2e Rang	du 3e Rang
Balcon	Loge sans rapport dite Refuge.	504 » »	604 16 »	806 8 »	302 8 »	» » »	31 10 »
Lorgnette à gauche		189 » »	403 4 »	403 4 »	365 8 »	» » »	31 10 »
N° 17	Loge des comédiens	378 » »	806 8 »	806 8 »	705 12 »	» » »	» » »
N° 16		157 10 »	453 10 »	604 16 »	Vacat	» » »	37 10 »
N° 15	157 10 »	B. 147 » »	453 10 »	604 16 »	Issue du Parquet	» » »	» » »
		A. 168 6 »			63 » »		37 10 »
N° 14	Loge de la famille de M. Vitzthumb	157 10 »	434 14 »	604 16 »	Vacat	18 18 » 25 4 » 25 4 »	» » »
N° 13	Vacat	B. 189 » »	453 10 »	60 » »	Vacat	25 4 »	» » »
		A. 189 » »		200 » »		25 4 » 25 4 »	
N° 12	AMPHITHÉATRE	B. 220 10 »	453 10 »	604 16 »	Vacat	» » »	» » »
		A. 105 » »					
N° 11		378 » »	415 16 »	604 16 »	Grande Loge du Parterre	18 18 » 9 9 »	31 10 »
N° 10		378 » »	453 12 »	604 16 »		» » »	37 10 »
N° 9		B. 189 » »	806 8 »	806 8 »	Entrée du parterre	» » »	» » »
		A. 220 10 »		604 16 »			
N° 8		B. 189 » »	458 12 »	804 16 »	Vacat	» » »	» » »
		A. 189 » »			189 » »		
N° 7		B. 189 » »	453 12 »	604 16 »	Vacat	» » »	» » »
		A. 189 » »					
N° 6		378 » »	453 12 »	604 16 »	Vacat	18 18 »	» » »
N° 5	B. 42 » »	B. 89 5 »	350 » »	Vacat	Vacat	25 4 » 25 4 »	18 18 »
	A. 52 10 »	A. 189 » »					
N° 4	Loge de la famille de M. Compain	378 » »	453 12 »	604 16 »	Vacat	» » »	37 10 »
N° 3	Vacat	B. 189 » »	453 12 »	604 16 »	157 10 »	25 4 »	» » »
		A. 189 » »					
N° 2	Loge des Figurans	378 » »	Loge de la Cour	S. A. R.	Entrée du Parquet	» » »	» » »
N° 1		378 » »	756 » »	9600 » »	Loge des Pages	» » »	» » »
Lorgnette à droite	Loge sans rapport dite Refuge	189 » »	403 4 »	403 4 »	465 8 »	» » »	» » »
Balcon		378 » »	806 8 »	1100 » »	302 8 »	» » »	» » »
Totaux . . .	252 » »	7061 11 »	10322 10 »	21643 4 »	2550 14 »	267 15 »	263 8 »

des Loges	*du Premier Rang*	21643 4 »	
	du Second Rang	10322 10 »	
	du Troisième Rang	7061 11 »	41829 19 »
	du Quatrième Rang	252 » »	
	du Parterre dites Basses Loges	2550 14 »	
du Parquet	*Sur le pied ordinaire*	315 » »	
	Militaire, ce pied par accord	633 13 6	
	Pour la Garnison, savoir — *Pour l'Escadron de Saintignon*	157 10 » / 17 17 » = 175 7 »	
	Pour la Garnison, savoir — *Pour le Bataillon des Grenadiers*	436 10 »	1832 12 » / 3312 8 »
	Pour la Garnison, savoir — *Pour le Régiment de Murray*	1170 15 »	
	des Supplémens d'abonnement pour le Parquet — *des Loges du 2e Rang*	267 15 »	531 3 »
	des Supplémens d'abonnement pour le Parquet — *des Loges du 3e Rang*	263 8 »	
	du Parterre		1832 5 »
	des Abonnemens particuliers par accord		56 14 »
	Général de l'Abonnement		47031 6 6

PIÈCES JOUÉES A BRUXELLES PENDANT LE COURS DE LA CAMPAGNE 1772 A 1773 ET LE NOMBRE DE FOIS

TRAGÉDIES

	Nombre de fois
Radhamiste	1
Phèdre et Hyppolyte	1
Hypermnestre	2
Zayre	1
Le Cid	2
Venise sauvée	4
Rodogune	2
Tancrede	3
Gaston et Bayard	8
Iphigenie en Tauride	1
Alzire	3
Roméo et Iuliette	5
Mahomet Ier	1
Britannicus	1
Merope	1
L'Orphelin de la Chine	1
Caliste	1
Olimpie	1
Semiramis	2
Adelaide du Guesclin	2
Brutus	1

21 tragédies.

COMÉDIES EN 5 ACTES

	Nombre de fois
Les Menechmes	2
La Metromanie	2
Le Philosophe sans le savoir	2
Le Menteur	4
Melanide	2
L'Ecole des femmes	1
La Gouvernante	2
L'Etourdi	1
Le Mercure galant	1
Les Deux Amis	3
L'Enfant prodigue	2
Eugénie	2
Le Dissipateur	2
Le Muet	1
L'Avare	1
Le Père de famille	2
Tartufle	1
L'Eccossaise	2
Démocrite	1
Le Glorieux	2
L'Ecole des mères	1
Le Légataire	2
Jenneval	3
L'Andrienne	1
L'Homme du jour	2
L'Obstacle	1
La Fille capitaine	2
Les Femmes scavantes	2
Le Misantrope	2
Le Joueur	3
Le Distrait	2
Beverlei	2
La Coquette corrigée	3
L'Ambitieux	1
La Coquette de Baron	2
Le Festin de Pierre	1
La Dame invisible	1

37

EN 3 ACTES

	Nombre de fois
Dupuis et Des Ronais	2
Nanine	3
L'Ecole des maris	2
La Surprise de l'amour	3
Les Caquets	2
Les Folies amoureuses	1
Les Fourberies de Scapin	1
La Fête de village	1
Crispin médecin	1
Amphitrion	2
La Fausse Agnes	2
L'Avocat Patelin	2
Le Sage Etourdi	3
Le Bourru bienfaisant	3
Le Médecin malgré lui	1
L'Amour usé	2
Les trois Sultanes	2
Le Double veuvage	1
Le Persifleur	1
Les Amans sans le scavoir	2

20

EN 1 ACTE

	Nombre de fois
La Pupile	3
Le Français à Londres	3
L'Aveugle clairvoyant	4
Le Cercle	3
Les Fausses Infidélités	3
Le Legs	3
Le Procureur arbitre	3
L'heureuse Rencontre	3
L'Etourderie	2
La petite Ecole des mères	4
La Fête d'Amour	2
Le Mariage forcé	2
Le Consentement forcé	2
La Gageure imprévue	11
Les Précieuses	2
L'Impromptu de campagne	2
La jeune Indienne	2
La Française italienne	1
La Ceinture magique	2
Les Originaux	3
La Mort de Bucephale	1
Le Dénoument imprévu	2
Le Somnambule	2
Agnès de Chaillot	1
L'Amant auteur	2
Le Babillard	4
Crispin rival	2
La Famille extravaguante	1
L'Amour diable	2
Les Graces	1
Zeneyde	1
Le Galant coureur	3
Le Tuteur	2
Les Mœurs du tems	1
La Serenade	2
Les Méprises	2
Le Tour de carnaval	1
Heureusement	1
La Métamorphose amoureuse	1

39

OPÉRAS

	Nombre de fois
Rose et Colas	4
Lucile	5
Le Sorcier	4
On ne s'avise jamais de tout	5
Le Bucheron	2
La Bohemienne	2
Tom-Jones	3
Les Deux Avares	8
Sylvain	7
Nineitte	1
La Servante maîtresse	2
Le Huron	4
Les deux Miliciens	7
Isabelle et Gertrude	1
Le Peintre amoureux	1
Le Déserteur	7
Georget et Georgette	1
Bastien et Bastienne	2
Le Tableau parlant	6
Le Tonnellier	2
La Laittière	3
Le Devin de village	4
La Fée Urgele	4
Le Maréchal-ferrant	3
Zemire et Azor	20
L'Aveugle de Palmire	2
L'Amoureux de quinze ans	7
L'Amitié à l'épreuve	5
Les Jardiniers	4
La Reine de Golconde	5
La Clochette	3
Cythere assiégée	5
Les Troqueurs	1
L'Isle sonnante	5
Ernelinde	3
L'Ami de la maison	8
Sancho Pança	2
Les Moissonneurs	3
Julie	7

39

D'après le tableau original (A. G. R.)

CATALOGUE GÉNÉRAL DES PIÈCES JOUÉES A BRUXELLES

A COMMENCER LA CAMPAGNE LE 12e AVRIL 1773 JUSQ'AU 19e FÉVRIER 1774

TRAGEDIES

	Nombre de fois
Gustave	2
Warwik	1
Semiramis	2
Les Illinois	3
Zelmire	1
Ines de Castro	1
Cinna	3
Gabrielle de Vergy	2
Iphigenie en Aulide	1
Brittannicus	1
Iphigénie en Tauride	1
Œdipe	1
Adélaïde du Guesclin	1
Régulus	2
Les Loix de Minos	3
15 tragédies.	25
36 comédies en 5 actes.	69
24 comédies en 3 actes.	62
39 petites pièces	96
48 opéras	185
172 pièces en tous genres	437

Mme Verteuil a joué :

14 tragédies.
18 comédies en 5 actes.
12 comédies en 3 actes.
11 petites pièces.

55 rôles.

Mme Dumorand a joué ;

3 tragédies.
20 comédies en 5 actes.
10 comédies en 3 actes.
13 petites pièces.

46 rôles.

Mme L'Ange a jouée ;

3 tragédies.
15 comédies en 5 actes.
4 comédies en 3 actes.
6 petites pièces.

28 rôles.

COMEDIES EN V ACTES

	Nombre de fois
Turcaret	2
L'Etourdi	1
La Dame invisible	1
Démocrite	2
Le Joueur	2
Le Misantrope	2
L'Enfant prodigue	2
L'Homme singulier	3
La Métromanie	2
Le Philosophe sans le sçavoir.	2
Les Deux Amis	3
Le Glorieux.	2
Le Menteur.	3
Le Dissipateur.	2
Melanide	1
L'Homme du jour	2
Jenneval.	4
Le Préjugé à la mode	2
L'Ecole des mères	1
Eugenie	2
Les Bourgeoises à la mode	1
La Coquette de Baron	2
Le Chevalier à la mode.	2
Le Droit du Seigneur	2
La Coquette corrigée	2
Beverlei	2
L'Ambitieuse	2
L'Ecossaise	2
Le Père de famille	2
Le Philosophe marié	1
L'Obstacle imprévu	1
La Réconciliation normande	3
Les Femmes sçavantes	2
L'Homme à bonne fortune	1
Esope à la Cour	1
Tartuffe	2
36 comédies en 5 actes.	69

COMEDIES EN III ACTES

	Nombre de fois
La Surprise de l'amour française	3
Le Bourru bienfaisant	4
Crispin medecin	1
Le Mercure galant	2
Dupuis et Des Ronais	4
Nanine	1
L'Ecole des maris	4
Les Folies amoureuses	3
Le Faux Sçavant	3
Les Amazones modernes	3
La Partie de chasse d'Henry IV	6
Le Grondeur	2
Le Sage Etourdi	3
Les Fausses Confidences	1
Les Jeux d'amour	2
Amphitrion	2
Le Roi de Cocagne	3
Le Mariage fait et rompu	2
La Feinte par amour	2
Le Malade imaginaire	1
Pourceaugnac	1

PIÈCES EN 2 ACTES

Le Magnifique	2
L'Epoux par supercherie	2
Le Mort marié.	5
24 comédies en 3 et en 4 actes.	62

COMEDIES EN I ACTE

	Nombre de fois
Le Legs	1
Les Mœurs du Tems	1
La Gageure imprévue	5
L'Amant auteur	2
Crispin rival	2
La Pupile	2
La Fête d'amour	3
Le Centenaire de Molière.	6
L'Impromptu de campagne	3
L'Esprit de contradiction	3
Le Galant coureur	4
L'Epreuve réciproque	2
L'Anglomanie	2
Le Cercle	3
L'Anglois à Bordeaux	6
Le Consentement forcé.	2
Le Procureur arbitre.	2
La Manie des arts	2
Agnès de Chaillot	1
La Sérénade	3
Les Précieuses ridicules	2
Heureusement	4
Le Français à Londres.	2
Le Marchand de Smyrne	3
Le Babillard	4
La Nouvelle Epreuve	2
La Petite Ecole des mères.	1
Le Cocher supposé	3
Les Vacances des procureurs.	3
L'Aveugle clairvoyant	2
L'Amour diable	1
Le Triple mariage	1
Le Naufrage	3
Les Originaux	1
Les Carosses d'Orléans.	2
Les Fausses Infidélités.	1
Les Etrennes de l'amour	1
L'Ecole amoureuse	1
Pygmalion	2
39 petites pièces.	96

OPERAS

	Nombre de fois
Les Deux Avares	5
Zémire et Azor	19
La Servante maitresse	2
Le Tableau parlant	2
La Clochette	5
Julie	7
On ne s'avise	4
Le Déserteur	7
Rose et Colas	4
Le Milicien	4
Le Tonnellier	4
Sancho Pança	4
Les Troqueurs.	3
L'Ami de la maison	8
Sylvain	5
Les Sabots	4
Le Maître en droit	4
L'Isle des foux.	3
Lucile.	3
Le Mareschal-ferrant	4
Le Cady dupé	2
Annette et Lubin	2
Le Huron	3
Le Sorcier	3
Toinon et Toinette	6
La Fille mal gardée	5
Le Roi et le Fermier	4
L'Amitié à l'épreuve.	3
L'Ecole de la jeunesse	2
La Laitière	3
La Fée Urgèle.	3
Le Magnifique	11
Tom-Jones	3
La Rencontre imprévue	3
L'Amoureux de quinze ans	4
Le Navigateur	3
Isabelle et Gertrude	1
Le Serrurier	3
L'Erreur d'un moment	5
Le Bucheron	2
Les Deux Miliciens	3
Le Soldat magicien	3
Les Moissonneurs.	1
Le Jardinier et son seigneur	2
Le Jardinier supposé	4
L'Aveugle de Palmire	1
Le Diable à quatre	2
Mazet.	2
48 opéras.	186

Original aux Archives du Royaume.

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DES PIÉCES REPRÉSENTÉES A BRUXELLES

PENDANT LA CAMPAGNE DE 1774 A 1775 ET LE NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS DE CHACUNE D'ELLES

TRAGEDIES

	Nombre de fois
Sémiramis	2
Rodogune	1
Andromaque	2
Phèdre et Hippolyte	2
Iphigenie en Aulide	1
Œdipe	2
Zelmire	1
Hyppermnestre	2
Tancrède	1
Hamlet	1
Orphanis	2
Venise sauvée	1
12 tragédies, jouées	18

COMEDIES EN V ACTES

	Nombre de fois
Le Chevalier à la mode	3
Les Deux Amis	2
L'Ecole des femmes	3
Tartuffe	3
L'Eccossaise	2
Turcaret	2
Le Dissipateur	2
L'Enfant prodigue	3
L'Ecole des mères	2
La Gouvernante	3
Le Légataire	1
La Métromanie	2
Le Joueur	2
Le Mercure galant	2
Le Menteur	3
L'Homme du jour	2
La Coquette de baron	3
Le Philosophe sans le sçavoir	4
Mélanide	2
L'Honnête Criminel	3
Démocrite	2
Les Bourgeoises à la mode	3
L'Avare	3
Le Jaloux désabusé	4
Le Père de famille	1
Béverlei	2
Le Dépit amoureux	4
Eugénie	3
Le Tambour nocturne	3
L'Obstacle imprévu	3
Les Amans généreux	5
Le Festin de Pierre	2
Les Femmes sçavantes	1
33 grandes pièces, jouées	85

COMEDIES EN 3 ACTES

	Nombre de fois
La Surprise de l'amour	1
Les Folies amoureuses	2
Nanine	3
Crispin médecin	3
Le Sage étourdi	4
George dandin	2
Les Trois Sultanes	1
La fausse Agnes	5
L'Avocat patelin	4
Le Tripot comique	5
Le Mort marié	3
L'Epoux par supercherie	3
La Feinte par amour	4
Dupuis et Des Ronais	3
La Fête de village	3
Les Caquets	5
Arlequin sauvage	1
Le Grondeur	3
Pourceaugnac	2
L'Ecole des maris	2
Les Fausses Confidences	2
Le Malade imaginaire	1
22 en 3 actes, jouées	62

COMEDIES EN 1 ACTE

	Nombre de fois
Le Legs	2
Le Consentement forcé	3
Crispin rival	2
L'Amour diable	3
Le Cercle	2
Le Cocher supposé	4
Le Français à Londres	3
L'Impromptu de campagne	2
Les Vacances des procureurs	2
Arlequin hulla	4
L'Esprit de contradiction	4
La Manie des arts	3
Les fausses Infidélités	3
La Pupile	2
La Jeune Indienne	2
Les Mœurs	2
Le Galant Coureur	2
La Nouvelle Epreuve	2
Le Procureur arbitre	2
Heureusement	3
La Gageure	3
Les Valets maitres	3
Les trois Frères rivaux	2
Le Marchand de Smyrne	1
Le Florentin	3
La Fête du cœur et La Fête millenaire	1
27 en 1 acte, jouées	65

OPERAS

	Nombre de fois
Les Deux Avares	5
Le Déserteur	7
Rose et Colas	4
Toinon et Toinette	5
Les Sabots	4
Tom Jones	3
La Clochette	4
Le Milicien	3
Zémire et Azor	7
Sara	11
Le Roi et le fermier	3
Le Sorcier	3
L'Ami de la maison	6
Les Deux Chasseurs	3
La Servante maîtresse	1
Sancho pança	5
Le Magnifique	7
Le Diable à quatre	4
On ne s'avise jamais de tout	4
Le Tableau parlant	4
Le Serrurier	2
Les Troqueurs	3
La Rosière de Salency	13
Le Huron	2
Sylvain	7
Les Moissonneurs	4
Le Devin du village	5
Le Soldat magicien	1
Lucile	5
Julie	4
L'Erreur d'un moment	2
La Reine de Golconde	2
Mazet	2
Le Navigateur	3
La Réunion de l'amour et de l'art	2
Le Tonnellier	5
Le Bon Fils	11
La Fille mal gardée	2
L'Amitié à l'épreuve	3
Le Maître en droit	3
L'Amoureux de quinze ans	4
Le Faucon	8
Le Jardinier et son seigneur	2
Les Femmes et le secret	4
Ernelinde	2
Le Bucheron	2
Le Maréchal-ferrant	3
La Fée Urgèle	2
Berthe	1
L'Isle sonnante	2
L'Huitre et les plaideurs	1
Le Cadi dupé	1
Les Pêcheurs	1
Giles, garçon peintre	1
54 opéras, joués	208

SUJETS ITALIENS

	Nombre de fois
Les Métamorphoses amoureuses	4
Les Défis d'Arlequin et de Scapin	3
Arlequin cabaretier	3
Arlequin soldat balourd	2
La Naissance d'Arlequin	6
Le Retour d'Arlequin	2
Arlequin prothée	5
7 sujets, joués	25

PIÈCES ITALIENNES EN 3 ACTES

Les Trois Sultanes.
Arlequin sauvage.
Les Fausses Confidences.

PIÈCES ITALIENNES EN 1 ACTE

Arlequin hulla.

Original aux Archives du Royaume.

PRINCE CHARLES-JOSEPH DE LIGNE

PENDANT LA CAMPAGNE DE 1774 A 1775 ET LE NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS DE CHACUNE D'ELLES

COMÉDIES EN V ACTES

- L'Homme des femmes — 3
- Le Dissipateur — 2
- L'Enfant prodigue — 3
- L'École des mères — 2
- La Gouvernante — 3
- Le Légataire — 1
- La Métromanie — 2
- Le Méchant

COMÉDIES EN 3 ACTES

- Les Trois Sultanes — 1
- La fausse Agnès — 5
- L'Avocat patelin — 4
- Le Tripot comique — 5
- Le Mort marié
- [illegible] confiden-[illegible] — 2
- [illegible] naire — 1
- [illegible] idées — 62

COMÉDIES EN 1 ACTE

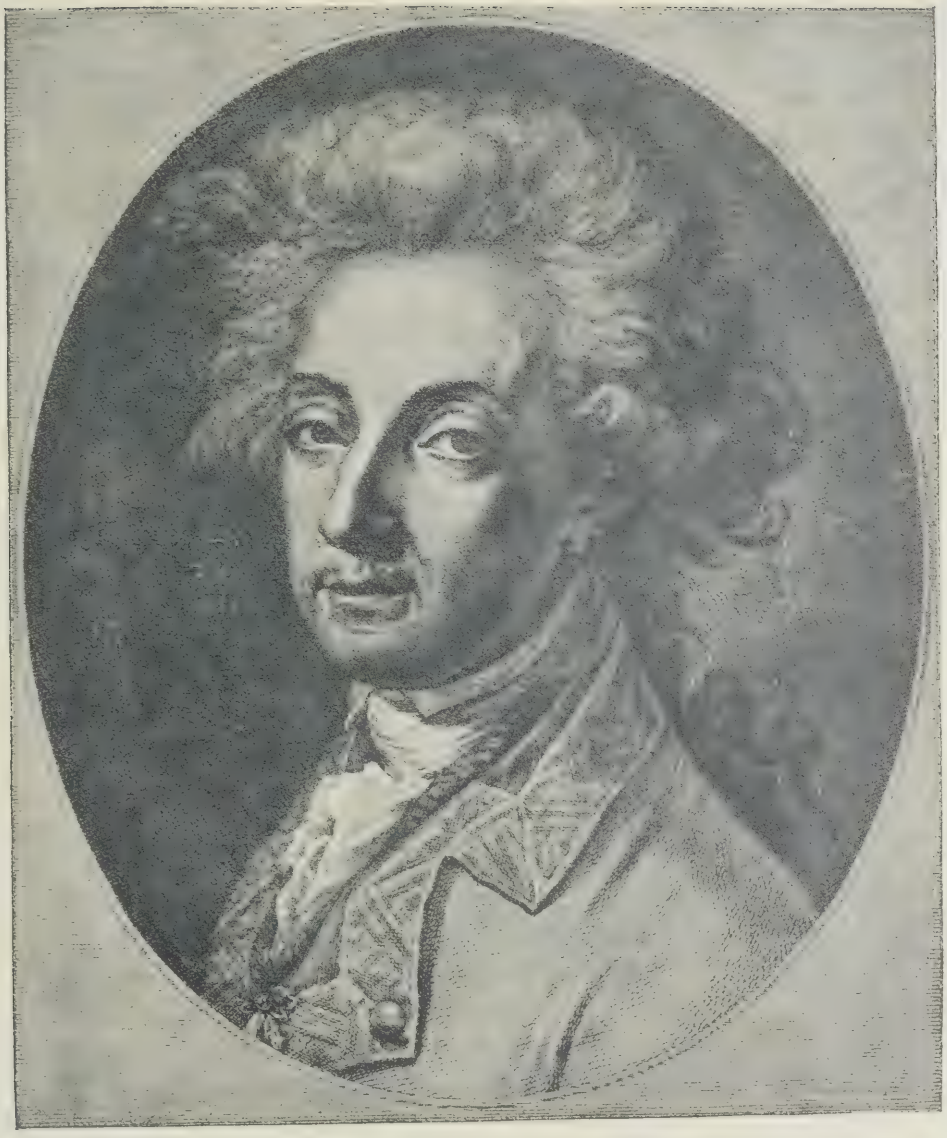
- Le Français à Londres
- L'Impromptu de cam[illegible]

[illegible]

- Le Tuteur
- Rose et Colas
- [illegible] et Toinette
- [illegible]
- Le Milicien
- Zémire et Azor
- Le Roi et le fermier
- Le Sorcier
- L'Ami de la maison
- Les Deux Chasseurs
- [illegible]
- Le [illegible]ratre

SUJETS ITALIENS

- [illegible] amoureuse
- Les Défis d'Arlequin et [illegible]
- Arlequin soldat
- Le Retour d'Arlequin
- Arlequin prothée



LA COMÉDIE DE SALON ET DE COUR AU TEMPS DE CHARLES DE LORRAINE

Au début du XVIII[e] siècle, l'habitude se perdit de donner des représentations théâtrales à la Cour des Gouverneurs Généraux. Maximilien-Emmanuel de Bavière, pour favoriser la création de son trésorier particulier, voulut que désormais les spectacles de gala se donnassent au Grand Théâtre. Il en fut de même sous les premiers Gouverneurs autrichiens, et l'Archiduchesse Marie-Elisabeth ne fit pas exception à la règle nouvelle; l'incendie du Palais lui en ôta d'ailleurs l'occasion et le moyen.

Il en alla tout autrement lorsque le Prince Charles de Lorraine devint Gouverneur Général et lieutenant de Sa Majesté aux Pays-Bas. Il aimait trop les fêtes, l'animation et la comédie pour se priver d'un aussi joyeux passe-temps. La comédie de salon et les théâtres de société font fureur à Paris. Il n'est là-bas femme à la mode ou grand seigneur qui n'ait dans son hôtel une salle de spectacle : les acteurs se recrutent parmi les familiers de la maison, le régisseur est quelqu'artiste en renom du Théâtre Français ou des Italiens et les spectateurs ne sont jamais assez nombreux, au gré de leurs désirs. C'est une mode, un engouement, une fureur, qui ne tarde point à gagner les provinces et bientôt l'étranger.

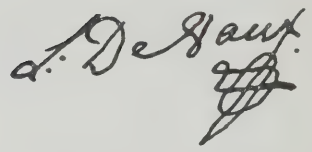
Bruxelles avait les yeux trop fixés sur Paris pour échapper à la contagion, et la société bruxelloise se livre bientôt sans réserve à cette « théâtromanie ». Le Prince Charles l'encourage et lui donne ses grandes et ses petites entrées à l'Hôtel de Nassau, devenu le Palais des Gouverneurs.

Tout le monde rivalise pour offrir à celui qu'on se plaît déjà à nommer « le bon prince Charles » les fêtes les plus propres à lui plaire. La

galanterie s'en mêle et aussi l'émulation entre « gens du bel air ». C'est le prince de Ligne qui donne, en 1773, sur le canal de Willebroeck, en l'honneur de la Princesse de Bouillon qu'il croyait aimer, une fête de nuit des plus somptueuses ! « L'eau était de feu, tant il y avait de barques illuminées pour ma société, mes gens, plusieurs bandes de musiciens, les curieux qui étaient bien mille et mon yacht au milieu de tout cela ». C'est lui encore qui traite « en bals, lampions, buffets et *gogaille* » depuis les « capons » du Rivage jusqu'aux Altesses Royales, le jour où le peuple en liesse inaugure la statue de Charles de Lorraine (1).

Quand on se plaît ainsi à ne songer qu'aux fêtes, comment ne pas se plaire à monter sur les planches ?

Il y a une scène « riche en décors et en habits » dans le vieil hôtel de la rue du Bois-Sauvage; c'est là que le prince de Ligne fera jouer son opéra *Céphalide*. Ne fallait-il pas qu'il s'amusât sans cesse lui-même à amuser le public ?



CHEZ M. DE VAUX, COMMANDANT DES CHASSES ROYALES, ON DONNAIT L'OPÉRA-COMIQUE.

Il y a un très joli théâtre chez M. De Vaux, commandant des chasses royales et lieutenant grand fauconnier des Pays-Bas, conseiller de Son Altesse Royale, dont la femme, Marie-Elisabeth de Tassilon, donne à ses invités le plaisir de l'opéra-comique : le prince Charles de Lorraine ne manque pas d'y aller le plus souvent possible et il en note soigneusement le détail dans ses petits carnets. Le 7 janvier 1769, il a été « chez devaux at l'opera de *Ninette à la Cour* et de *bastien et bastienne* ».

A toutes les pages on relève des mentions de ce genre. Le 7 mars de la même année, le prince a « été at la Tragédie du *Comte de Comjnge* chez le duc daremberg, assez mauvaise et très triste ». C'est qu'on joue en effet à l'hôtel d'Arenberg les pièces du genre sérieux : chacun ainsi a sa spécialité (2). Le Duc attache la plus grande importance aux spectacles qui se donnent chez lui. En 1751, il fait d'importantes dépenses pour la comédie et, trente ans plus tard, le chapitre « Théâtre » aura sa rubrique spéciale dans les comptes de la maison d'Arenberg; en 1785, les frais monteront à plus de quatre mille florins (3). Si les spectacles de l'hôtel d'Arenberg sont très recherchés, que dire de ceux que le duc organise à Héverlé ? A l'étage supérieur d'une des parties du château, il a fait aménager une curieuse salle, longue et étroite,

(1) *Mémoires* du prince de Ligne.

(2) Cft aussi *Gazette de Bruxelles* du mardi 7 novembre 1752 sur les représentations données à l'hôtel d'Arenberg à l'occasion de la Saint-Charles.

(3) Communiqué par M. Laloire.

UN COIN DE LA SALLE DU PETIT THÉATRE DU CHATEAU D'HÉVERLÉ.

(Dessin à la plume d'après nature, par J. Bouüaert, 1918. Collection de l'auteur.)

dont les murs, pour prêter à une double illusion, sont décorés de loges en trompe-l'œil, peuplées de personnages de la Comédie Italienne qui devisent sous le masque! C'est là qu'en 1772, le duc d'Arenberg fait venir les meilleurs artistes du Grand Théâtre avec l'orchestre au complet, privant ainsi Bruxelles de sa troupe et empêchant Vitzthumb de donner la première d'*Ernelinde* (1). Pour son théâtre d'Héverlé, le duc ne regardait point aux frais, une année augmentant le jeu des décors, une autre embellissant la salle ou remplaçant le rideau (2).

Le Prince Charles de Lorraine aimait infiniment ces séjours à la campagne. Il pouvait y prendre tous les plaisirs à la fois, ceux de la chasse et ceux de la comédie; aussi trouve-t-on plus d'une mention de ses déplacements dans la *Gazette de Bruxelles :* « Du mardi 17 novembre 1750, S. A. R. Notre Gouverneur Général revint hier soir d'Enghien, où M. le Duc d'Aremberg lui a donné plusieurs fêtes brillantes; elle paroit être aussi très satisfaîte du charmant séjour de Bellœil, M[r] le Prince de Ligne s'étant donné tous les soins possibles pour diversifier les amusemens de la campagne; on y a forcé plusieurs fois le Cerf; après ces parties de plaisir, il y eut le soir Comédie Françoise; la Compagnie y fût fort nombreuse ». Le vendredi 4 août 1751 : « S. A. R. va faire une promenade au château d'Enghien, appartenant au Duc d'Aremberg, où ce seigneur la régalera de la représentation d'une comédie exécutée par les Comédiens de cette ville ». Les nouvelles de ce genre abondent dans la *Gazette.*

Belœil rivalise avec Enghien et Héverlé. Le prince de Ligne n'entend pas être surpassé par le duc d'Arenberg. Toute occasion lui est favorable pour éblouir ses hôtes : le mariage de son fils avec la Princesse Hélène Massalka lui fournit celle d'une réception dont il entend faire un chef-d'œuvre à sa manière : « Dès le lendemain de son arrivée, qui avait eu lieu le soir, la jeune princesse, en ouvrant sa fenêtre, vit un parc immense, peuplé de villageois en élégants costumes de bergers et de bergères, plus semblables à ceux de Watteau ou de Lancret qu'à l'habit des paysans flamands.

» Sur la pelouse, les dragons du prince chantaient et buvaient, gaiement attablés; plus loin, dans un bosquet, on voyait un théâtre de marionnettes; dans un autre, des danseurs de corde; un bal champêtre était installé dans une salle de verdure; sous des berceaux un charlatan débitait de prétendus onguents contenus dans de petites boîtes qui renfermaient des bonbons et des bijoux; là, un chansonnier lançait un joyeux couplet,

(1) Lettre du comte de Figuerola à Vitzthumb, datée d'Héverlé, 19 octobre 1772, p. p. FABER, t. I., p. 267.

(2) Il y avait depuis longtemps une salle de spectacle à Héverlé. En 1611, le duc Charles Gérard d'Arenberg y avait déjà fait jouer une troupe de comédiens anglais, qui y donnèrent douze à treize pièces. (Cft P. CLAEYS, *Histoire du théâtre à Gand*, t. II, p. 8.)

ANCIEN FAUTEUIL DE LOGE POUR LE THÉATRE DE LA MONNAIE

LES LOGES EN TROMPE-L'ŒIL AU CHATEAU D'HÉVERLÉ

double illusion, sont décorés de loges [illegible] personnages de la Comédie Italienne qui devisent [illegible] C'est le soir. Le duc d'Arenberg fait venir [illegible] l'entr'acte avec l'orchestre au complet, privant [illegible] de la troupe et empêchant Vitzthumb de donner la [illegible] (1). Pour son théâtre d'Héverlé, le duc ne regardant [illegible] augmentant le jeu des décors, une autre [illegible] en remplaçant le rideau (2).

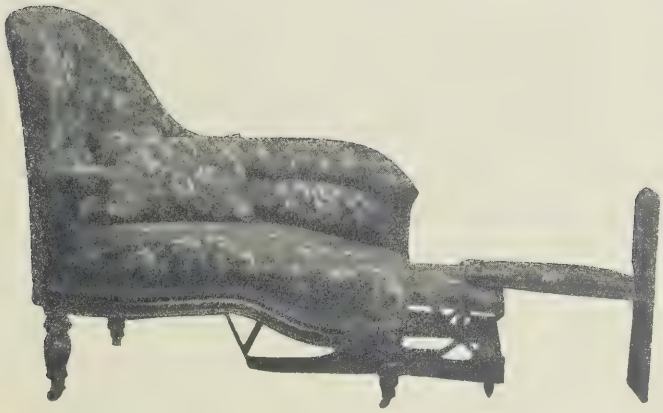
[illegible] prendre tous les plaisirs à la fois, ceux de la chas[illegible] trouve-t-on plus d'une mention de ses [illegible] la *Gazette de Bruxelles* : « Du mardi 17 novembre 17[illegible] Général revint hier soir d'Enghien, [illegible] a donné plusieurs fêtes brillantes; elle p[illegible] séjour de Belloeil. Mr le Prin[illegible] plusieurs fois le Cerf; après ces parti[illegible] Comédie Françoise; la Compagnie y fût for[illegible] ». Le vendredi 4 août 1751 : « S. A. R. va faire une promen[illegible] appartenant au Duc d'Aremberg, où ce seig[illegible] représentation d'une comédie exécutée par les Comédiens [illegible] ». Les nouvelles de ce genre abondent dans la *Gazette*.

[illegible] surpassé par le duc d'Arenberg. Toute occasion lui est [illegible] ses hôtes : le mariage de son fils avec la Princesse H[illegible] [illegible] la manière : « Dès le lendemain de son arrivée, qui avait eu lieu le [illegible] villageois en élégants costumes de bergers et de bergères, plus semb[illegible] à ceux de Watteau ou de Lancret qu'à l'habit des paysans flamands.

» Sur la pelouse, les dragons du prince chantaient et [illegible] gaiement attablés; plus loin, dans un bosquet, on voyait un [illegible] marionnettes; dans un autre, des danseurs de corde; un bal champ[illegible] de prétendus onguents contenus dans de petites boîtes qui renfermaient [illegible]

(1) Lettre du comte de Figuerola à Vitzthumb, datée d'Héverlé, 19 octobre 1772, [illegible] t. I, p. 267.

(2) Il y avait depuis longtemps une salle de spectacle à Heverlé. En 1611, le duc Charles [illegible] d'Arenberg y avait déjà fait jouer une troupe de comédiens anglais, qui y donnèrent deux [illegible]



composé par le prince, et s'il ne brillait pas par la correction des vers, il contenait à coup sûr un mot gracieux ou spirituel; enfin, sur le théâtre du château, Aufresne et Préville, arrivés le matin de Paris, jouaient des proverbes improvisés.

» La fête dura toute la journée; après le diner on fit succéder aux proverbes une comédie en un acte mêlée d'ariettes, intitulée *Colette et Lucas*, composée par le prince de Ligne. De brillants officiers et de belles dames, arrivés exprès de Bruxelles et même de Versailles, formaient le public et applaudissaient avec courtoisie la pièce qui ne valait rien; mais un autre spectacle était préparé pour dédommager les assistants.

» La nuit était venue pendant la représentation et, au moment où l'on sortait du théâtre pour rentrer dans le parc, on vit tout à coup des flots de lumières s'élever en gerbes brillantes entre les arbres et sous les charmilles; une illumination féerique éclairait les bosquets; il était impossible d'apercevoir les lampions, adroitement cachés sous le feuillage; c'était non pas la nuit, mais un jour d'argent (1). »

On joue partout la comédie et ceux-là même qui la jouent par métier le font encore chez eux et à la ville, par plaisir ou par contagion. On la joue chez D'Hannetaire, à Haren ou dans son bel hôtel de la rue du Damier : comme on est entre gens rompus à toutes les difficultés de la scène, on donne des pièces « à l'improvisade », sur un sujet trouvé au moment même et dont chaque interprète brode le dialogue au gré de sa fantaisie. On la joue chez plus d'un particulier, pour peu que la disposition des lieux s'y prête : « M^me^ Williams, raconte Dazincourt dans ses *Mémoires*, loua, entre Cortemberg et Bruxelles, une maison qui avait appartenu au comte de Lascy, qui venait de fixer sa résidence à Vienne. Heureusement située, elle réunissait, pour les dehors, tous les agréments de l'optique; et la disposition de l'intérieur, ainsi que l'élégance des meubles, l'auraient fait prendre pour l'habitation d'une fée. Une salle de spectacle, petite mais de la forme la plus avantageuse et richement décorée, en était un des ornements (2). » Bref on jouait partout : à l'hôtel de Merode, à celui d'Ursel, chez mylord Torrington et chez M. de Vogelsang, chez la comtesse de Grobbendonck comme chez le vicomte des Androuins, et les acteurs de cette troupe comique se prêtaient mutuellement le concours de leurs talents et l'aide de leurs accessoires.

« La Troupe d'Héverlé fait toute l'occupation de nos Belles, écrit Cobenzl à Van Swieten, le 25 février 1765, elles savent actuellement 16 ou

(1) Lucien Perey, *Charles de Lorraine et la Cour de Bruxelles sous le règne de Marie-Thérèse*, p. 218. Il faut se méfier de ce livre superficiel et qui tient plutôt du roman historique.

(2) *Mémoires* de Dazincourt, p. 223.

18 pièces, mais elles n'ont pas fait un bon choix. La Duchesse d'Ahrenberg joue joliment, Madame de Horne, de Mérode, M^lle^ Maldeghem et ma fille sont excellentes, M^de^ de Ligne est excécrable, Spang et Le Bon sont merveilleux, Lannoy et le Prince de Gavre sont bons, Nieulant est médiocre, Fonsecca suranné, Logier mauvais, le Prince de Ligne et David abominables, Le Prince de Hesse rien du tout et Mérode joue les notaires sans avoir la moindre envie de savoir son rôle. Les représentations commenceront à la my Carème à Héverlé et comme je n'ai guère le temps d'aller si loin d'ici, je me contenterai des répétitions que j'ai suivies. En attendant l'Esprit comique est devenu une épidémie et on joue encore la comédie dans deux maisons particulières à Bruxelles. »

La troupe dispose d'un répertoire que l'état de la comédie et le succès de l'opéra-comique à cette date rendent de plus en plus divers; mais ce théâtre d'amateurs ne pouvait manquer de faire naître des pièces d'amateurs. On s'essaye aux petites pièces, aux parades de circonstance. C'est pour ses amis, sans doute, que le prince de Ligne écrira *Colette et Lucas*, les *Embarras,* la *Noce interrompue,* l'*Enlèvement*, *Alcibiade*, *Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée* « proverbe fait en trois heures », s'il faut en croire le titre même donné par le Prince (1), et l'opéra-comique de *Céphalide*, dont Vitzthumb et Cifolleli ont composé la musique. C'est à eux que songe le baron Van Swieten le jour où il a composé une partition sur un ancien livret de Favart; de Paris, il écrit au comte de Cobenzl, le 30 juin 1763 : « Je viens de faire exécuter en société un petit opéra-comique de ma façon, qui est la *Chercheuse d'esprit* de Favart, Votre Excellence jugera sans peine que cela doit m'avoir occupé au point de n'avoir pu lui donner de mes nouvelles; ceux qui l'ont entendu y ont trouvé des choses assez heureuses pour me conseiller de le donner au public et je n'en suis pas éloigné; j'en enverrais une copie à Votre Excellence, si elle croyait que cela put faire plaisir à Bruxelles, où l'opéra comique est très bien monté à ce que nous dit M. le duc d'Arenberg, qui compte passer ici quelques temps ». Et peu de jours après, Cobenzl lui répond : « J'ai reçu votre lettre du 30 courant et vous serais bien obligé si vous vouliez m'envoyer votre opéra, que je ferais exécuter sous la direction de Van Maldere et de Vitzdom. Pour épargner la peine de le copier, vous pouvés me l'envoyer par M^r^ de la Borde, qui viendra bientôt ici, et je vous le renverrai dès que j'en aurai fait tirer copie (2). »

Le Prince Charles de Lorraine ne pouvait rester uniquement

(1) *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaires,* t. XXV, p. 195. (1802.)

(2) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre. Correspondance de Cobenzl et de Van Swieten aux dates indiquées.

spectateur de tant de représentations. Pendant les premières années de son séjour à Bruxelles, c'est surtout aux mascarades qu'il donne la préférence. Il aime à choisir le sujet, à en combiner les épisodes, à en désigner les protagonistes, et ne manque pas de consigner tous les détails dans ses carnets. Le 1er janvier 1769, il « a parlé de la mascarade du *Tableau mouvant* » à son entourage. Le 3, il « a commencé at faire travaillé at la décoration pour la mascarade du *Tableau mouvant* ». Le 4, le prince note qu'il « a envoyé les listes pour la mascarade; les dames sont venus à cinq heures pour tirer leurs hommes et ont décidé leurs habilliements. » Puis, durant trois jours, on répète en sa présence et, le 8, « eut lieu la mascarade du *Tableau mouvent*, et ils ont souppé chez moy, résolue une autres pour dimanche de la *Fontayne de Juvence* et tirer les hommes ». Ainsi, le prince ne se lasse point de ce divertissement qui lui permet de faire montre de son faste. En 1775, les mascarades se suivent, toujours aussi nombreuses et de plus en plus coûteuses : le 29 janvier, c'est le *Village de la Folie;* le 5 février, les *Sauvages;* le 12, les *Vendangeurs;* le 19, les *Vaisseaux à la rade;* le 26 enfin, les *Russes ou Calmuques*. Voilà pour un seul mois; chaque fête a coûté de six cent nonante-cinq à neuf cent dix-neuf florins; Vitzthumb est chargé de régler la partie musicale et il devra mobiliser les meilleurs violons de son orchestre; Trappeniers est tenu, comme maître à danser, de conduire les évolutions des couples. Pour constater l'importance que le prince donne à présent à ces fêtes de carnaval, il n'y a qu'à se reporter à 1764, où les six mascarades des *Wallacques*, des *Sauvages*, de la *Vieillesse et la Jeunesse*, des *Strasbourgeois*, des *Quatre Nations* et des *Tableaux* n'ont coûté en tout que deux mille cinq cent trois florins (1).

Quel est donc ce plaisir qui fait fureur et pour lequel chacun rivalise de fantaisie et de luxe ? La *Gazette de Bruxelles* n'a pas manqué une aussi belle occasion de faire sa cour en nous conservant la description minutieuse de quelques-unes de ces fêtes : « S. A. R., les Seigneurs et Dames de la principale Noblesse ont fait la nuit du six au sept (février 1752) une Mascarade Vénitienne composée de quatre quadrilles, chacune de quatre Dames et quatre Seigneurs. La première représentait quatre Jardiniers et Jardinières, la seconde quatre Matelots et Matelottes, la troisième quatre Paysans et Paysannes, la quatrième quatre Pélerins et Pellerines. L'Assemblée s'est faite chez M. le Duc d'Aremberg où l'on a soupé masqué. Ces Seigneurs et Dames sont sortis à minuit deux à deux dans des calèches ouvertes et ont fait une promenade dans les principales rues de la ville, toutes ces voitures se suivaient à la file ; il y avoit auprès de chacune deux

(1) A. G. R. Comptabilité de la Maison du Prince Charles de Lorraine, *passim*, surtout une farde intitulée : « Fêtes, Theâtre, etc. »

Palefreniers à cheval, qui portoient des flambeaux, tous différement masqués, de même que les cochers. Il y avoit à la tête un Woorst chargé de Timballes et Trompettes; cette mascarade se fermoit par un autre Woorst chargé de Musiciens tous différement masqués. La marche a continuée dans cet ordre jusqu'au Grand Théâtre où le Bal a commencé par une contre danse relative à cette mascarade (1). »

C'est souvent, en effet, au Grand Théâtre que la mascarade se termine, en prenant part au bal masqué dont elle forme l'apothéose. Un jour, elle représente une foire avec ses marionnettes, ses joueurs de gobelets, ses montreurs de lanterne magique, ses marchands de friandises et de colifichets (2). Un autre jour, elle figure la cour d'un empereur de la Chine (3). Au Carnaval de 1755, la noblesse, voulant honorer particulièrement la Princesse de Lorraine, organise trois mascarades allégoriques du plus galant effet (4). Ici le théâtre simule un affreux rocher « qu'un corps de sappeurs après des efforts considérables vint à bout de renverser, ce qui découvrit le Mont Parnasse, caché derrière, sur lequel étoit Apollon avec les muses en habillemens superbes, ayant au pied du Mont chacune leur Génie, qui leur présentèrent la main pour descendre et formèrent ensemble une marche figurée et des danses, tandis que quelques Poètes crotés s'efforçoient malgré les ruades de Pégase d'escalader la montagne »; là, « la sale figurait un Bois qui, ayant tout à coup disparu, laissa voir à sa place un magnifique jardin orné de seize statues que des Génies bienfaisans animèrent; ces statues représentaient quatre Pallas, quatre Dianes, quatre Hébé et quatre Flores; aussitôt seize Jardiniers galans, ravis d'admiration d'une métamorphose si agréable, s'approchèrent des statues et donnant la main à chacune d'elles, formèrent ensemble différentes danses, comme pour en remercier les Génies ». Les idées les plus diverses et parfois les plus saugrenues fournissent matière aux mascarades : celle du 18 février 1759 représentait une bibliothèque italienne, et celle qui fut donnée huit jours plus tard avait pour thème la Folie! Mais il semble que cela ne soit pas encore suffisant et la mascarade qui, sans doute, remporta le plus de succès fut celle du 31 janvier 1768 qui mit en scène la confusion de la tour de Babel! Un si beau spectacle mérite assurément une description détaillée :

« La décoration, placée à l'extrémité de la salle, représentoit la Tour de Babel. Tous les danseurs étoient rangés avec leurs danseuses depuis le haut jusqu'en bas, sur la spirale de la tour, à laquelle des ouvriers habillés

(1) *Gazette de Bruxelles,* mardi 8 février 1752. Cft aussi le nº du 15 février.
(2) Ibidem, numéro du 27 février 1753.
(3) Ibidem, numéro du 6 mars 1753.
(4) Ibidem, numéros des 21 janvier, 28 janvier et 11 février 1755

en maçon, étoient occupés à travailler. Après quelques instans de travail, on entendit un bruit de musique qui annonça la confusion et qui suspendit les travaux. Les danseurs, les danseuses et autres habitans de la partie de la tour qui étoit achevée, descendirent confusément et vinrent se rendre avec précipitation à la platte forme située au bas de la tour, et se rassemblèrent pour aller chercher une terre étrangère : alors le bruit cessa; tous les couples de danseurs précédés des ouvriers, et d'une foule de musiciens formèrent autour de la salle une marche qui fut des plus brillantes et des mieux exécutées. Après la marche, le ballet général commença : on y avoit ingénieusement mêlé la figure des Quadrilles françois, avec celle de la Colonne angloise; et son effet fût très agréable. Il se forma ensuite différens quadrilles et la fête se termina par une contredance générale. On ne sauroit faire l'éloge du goût, de la magnificence, et de la variété des habillemens. Cette Mascarade étoit composée des personnes du plus haut rang, et des Dames et Cavaliers des plus distingués de la ville. Le nombre en étoit de cinquante six ou cinquante huit. La fête avoit commencé par un souppé des plus splendides et des plus somptueux à l'Hôtel du Prince de Ligne, qui la donnoit; l'on y étoit arrivé avec l'habillement de la Mascarade, et l'on y fut servi par les ouvriers maçons. Le dessert, qui représentoit le sujet qu'on alloit figurer, étoit un chef d'œuvre de l'Art. La curiosité y attira une foule innombrable de spectateurs; et le Prince permit que le public jouit de ce coup d'œil charmant. Dans la salle du bal, l'assemblée fut des plus nombreuses et les applaudissemens les plus redoublés y marquèrent la satisfaction générale.

» Le Sieur de Saint Léger, Maître des Ballets de la Troupe de S. A. R. et le Sieur Granier, Maître de Musique de la même troupe, se distinguèrent dans cette fête, l'un par la composition des danses, l'autre par la composition des airs. La confusion et le trouble des esprits furent également marqués par la danse et par la musique » (1).

C'était le prince de Ligne, cette fois encore, qui avait offert, en l'honneur de quelque belle dame dont il était amoureux, cette fête fastueuse, dont il a parlé dans ses *Mémoires* : « J'ai donné, dit-il, la Tour de Babel en mascarade. La décoration, pareille à la figure de la Bible, le nombre et l'habit des ouvriers, outre ceux de la société qui y travaillèrent, me coûta prodigieusement. Le premier coup d'œil enchanta les deux mille spectateurs, car c'était au Grand Théâtre de Bruxelles que tout cela se passait. La musique qui exprime ensuite la confusion des langues, confirmée par celle de notre danse qui commença tout de suite, en descendant à la course de

(1) *Gazette des Pays-Bas*, 4 février 1768.

notre tour, fit aussi le plus charmant effet. J'aimais, j'étais aimé et je le savais, car sans cela ni fête ni galanterie. »

Après 1770 le Prince Charles de Lorraine se plaît à donner aux fêtes et aux spectacles de la Cour de Bruxelles un luxe dont il paie tous les frais. Les mascarades, cette année-là, ont été plus coûteuses que jamais. Celle du *Carnaval de Venise*, le 28 janvier, a nécessité une dépense de neuf cent neuf florins, et celle du *Temple des Fées* a atteint mille cent quarante-neuf florins. C'est alors que Charles de Lorraine fait construire à l'hôtel de Nassau un théâtre sur lequel désormais jeunes seigneurs et jeunes femmes pourront exercer devant la Cour des talents qu'ils ne produisent encore que sur les scènes des hôtels privés. L'état des différents marchands et des ouvriers, celui des menuisiers, des peintres et des tapissiers et même le montant des pourboires distribués à « ceux qui ont mérité quelque chose » se retrouvent dans la comptabilité de la Maison du prince Charles. Le total se monte à plus de huit mille florins; mais, désormais, le Gouverneur Général pourra recevoir chez lui la troupe comique.

Les comptes vont nous permettre aisément de reconstituer les spectacles. La salle peut contenir, quand elle est pleine, quatre cent soixante-huit spectateurs :

Tabourets et chaises	68
18 bancs à raison de 7 personnes « sans paigniers ».	126
12 bancs à raison de 8 personnes	96
10 bancs à raison de 9 personnes	90
Le passage.	40
La galerie (personnes tant debout qu'assises) . .	44
Loge.	4
	468

Cela suffit à peine à satisfaire les désirs de tous ceux qui intriguent pour pouvoir assister aux spectacles de la Cour. Le fidèle De Leenher, le valet de chambre du Prince, chargé de l'envoi des billets, a quelque peine à se défendre contre toutes les sollicitations dont il est assailli : « M^me^ la duchesse Daremberg prie M^r^ Lener de luy envoyer 6 billets de Comédie pour aujourd'huy samedi, elle lui sera bien obligé. » « J'espère, lui écrit le conseiller Roos, que M^r^ Liener voudra bien me répéter l'amitié qu'il m'a déjà faite de m'accorder une place à la Comédie de la Cour et de conduire deux personnes avec moi comme la dernière fois, ce qui fait trois places en tout; il obligera son très humble et très obéissant serviteur qui n'en parlera pas, Roos ». Les valets intriguent autant que leurs maîtres pour obtenir

une petite place: « l'épouse de Janain Giovanelly demande à pouvoir entrer avec le valet de chambre du comte de Merode » ! Quant aux acteurs, ils ne sont pas les derniers à réclamer les billets auxquels ils ont droit : « Je prie Monsieur Leiners de me faire avoir les 4 billets qui me revienne comme acteur n'ayant qu'un rôle; je lui en serais bien obligé. Le prince de Ligne. » Pourtant, le premier soin de De Leenher a été de dresser cette liste des acteurs, et il constate qu'il lui faudra cent quatre-vingt-seize billets; plusieurs, en effet, ont droit à douze billets, comme jouant plusieurs rôles.

La difficulté commence au choix des invités. Comment satisfaire tout le monde : il y a ceux qui viennent d'office, la suite de S. A. R. Madame Royale, sœur du Prince, les officiers de la maison de S. A. le prince de Starhemberg et les principaux officiers de l'état-major : le major Brantener du régiment de Charles de Lorraine, le lieutenant-colonel Schangre des grenadiers, le lieutenant-colonel Régulus des houzards, le commandant du Vasiers des dragons, accompagnés de l'état-major de la place; il y a les principaux conseillers des Conseils Privés, des Finances, de Brabant : Limpens, Rose, Fraula, Maria; il y a « les personnes de la principale noblesse » dont aucune ne peut être omise : la duchesse d'Arenberg, la princesse de Stolberg, les comtesses de Gavre et de Spangen, la marquise de Lede, les comtes de Sart et de Murray, le chevalier de Celles, le comte de Woestenraed, le baron de Loen, le vicomte de Quenonville et le chevalier, son frère, le baron de Proli, d'Anvers, avec Madame, les deux barons de Beckers, le vicomte de Beughem de Capelle et sa famille, le baron Reynegom fils; il y a enfin tous ceux qui sont nécessaires ou agréables : les trois jolies demoiselles Radel, M. d'Everlange de Vitry, le médecin Macquer, l'avocat Warnots, M^me^ Nettines, banquier du Prince, M. Turc et sa fille, dix personnes enfin qui ont obtenu le billet tant désiré, sans qu'on sache absolument par quel canal et de quel droit. Mais le Prince est bon prince : il en rit et laisse faire !

La troupe compte à peu près toujours les mêmes éléments : parmi les actrices les plus applaudies, les comtesses de Sart, d'Ursel, d'Epinoi et de Murray, la princesse de Hornes, la vicomtesse des Androuins, M^me^ de Grobbendonck; parmi les acteurs, plus nombreux, les comtes de Spangen, d'Ursel, de Maldeghem, le marquis de Lede, les princes d'Arenberg et de Gavre, MM. de Xénémont, de Loucher et de Vogelsang, tous animés des meilleures intentions, qui leur tiennent souvent lieu de talent, et encadrés parfois d'un ou deux éléments professionnels, surtout quand la troupe aborde le répertoire plus difficile de l'opéra-comique.

Quelques notes retrouvées dans une layette de la comptabilité du prince Charles indiquent les titres des pièces jouées et les décors dont on

dispose ; on donne en moyenne six spectacles par hiver, chacun d'eux comportant une petite comédie et une œuvre en musique. Dans la liste suivante, le metteur en scène a proposé un choix d'œuvres pour l'hiver 1770-1771 :

PREMIÈRE REPRÉSENTATION :

Le Méchant (1).	Un salon de compagnie.
On ne s'avise jamais de tout (2).	Une place publique.

SECONDE REPRÉSENTATION :

Le Babillard (3).	Un salon de compagnie.
Tom Jones (4).	1er acte : un salon. 2me acte : un jardin. 3me acte : un jardin

(Il faut six vestes de chasse, avec des petits paremens, la veste et culotte couleur de bufle, six ceinturons de couteaux de chasse.

TROISIÈME REPRÉSENTATION :

Le Chevalier à la mode (5).	Un salon de compagnie.
Rose et Colas (6).	Une ferme.

QUATRIÈME REPRÉSENTATION :

La Surprise de l'amour (7).	Un salon de compagnie.
Le Sorcier (8).	Quelques maisons, des arbres ; le fond un paysage ; trois ou quatre habits de paysans pour ceux qui chantent dans les chœurs.

CINQUIÈME REPRÉSENTATION :

La Coquette corrigée (9).	Un salon de compagnie.
Lucile (10).	De même.

SIXIÈME REPRÉSENTATION :

Le Marchand de Smyrne (11).	Un port de mer.
L'opéra que l'on jugera à propos.	

(1) Comédie en cinq actes, en vers, de Gresset (Th. Fr., 15 avril 1747).

(2) Opéra-comique en un acte de Sedaine, musique de Monsigny (Th. de la Foire Saint-Laurent, 14 septembre 1761).

(3) Comédie en un acte, en vers, de Boissy (Th. Fr., 15 juin 1725).

(4) Opéra-comique en trois actes de Poinsinet, d'après Fielding, musique de Philidor (Comédie Italienne, 27 février 1765).

(5) Comédie en cinq actes, en prose, de Dancourt et Saint-Yon (Th. Guénegaud, Comédie Française, vendredi 24 octobre 1687).

(6) Opéra-comique en un acte de Sedaine, musique de Monsigny (1764).

(7) Marivaux a écrit deux pièces sous ce titre : toutes deux sont en trois actes, en prose (Théâtre Italien, 3 mai 1722 ; Comédie Française, 31 décembre 1727).

(8) Opéra-comique en deux actes de Poinsinet, musique de Philidor (Comédie Italienne, 1764).

(9) Comédie en cinq actes, en vers, de La Noue (Th. Français, 23 février 1756).

(10) Opéra-comique en un acte, de Marmontel, musique de Grétry (Th. Italien, 5 janvier 1769).

(11) Comédie en deux actes, en prose, de Chamfort (Th. Français, 26 janvier 1770).

Et le régisseur, ayant fait l'inventaire des décors dont dispose la petite scène du Palais, ajoute en note sur son projet de répertoire : « S. A. R. est suppliée de vouloir ordonner une coulisse de plus de profondeur pour le salon de compagnie et pour la ferme de *Rose et Colas* ». Il n'est pas moins attentif à dresser la liste des accessoires nécessaires : il faudra « une table de paysan un peu haute pour repasser du linge; M^me^ la Comtesse de Murray doit y travailler; la table étant de hauteur ordinaire M^me^ la Comtesse seroit obligée de se trop baisser ». Voilà une remarque qui fait honneur à sa perspicacité ! Il faudra encore « un soufflet pour souffler le charbon, un réchaud, un pannier carré pour y mettre du linge, deux fers à repasser, une petite grille de fer d'arechal pour y poser les fers chauds, un grand arbre qui forme une espèce de berceau sous lequel on repasse le linge et une cassette en forme de coffre-fort ».

La petite troupe princière manquant d' « utilités », on a fait appel à des acteurs subalternes du Grand Théâtre et ces « accessoires chantants, pour avoir apris leurs rôles par cœur et pour avoir fait les répétitions », reçoivent deux ducats par représentation; il y en a quatre pour *Tom Jones* et trois pour le *Sorcier*. L'un d'entre eux, Lecomte, joue aussi dans la comédie : c'est un sujet précieux pour ces sortes d'emplois et il rend bien des services aux amateurs, car il est en outre peintre décorateur; c'est lui qui a peint les décorations du théâtre de M^me^ De Vaux et le village de celui de la Cour; il joint à ce talent celui d'acteur dans l'opéra bouffon. N'a-t-il pas joué chez M^me^ De Vaux, père Antoine dans *Toinon-Toinette,* Blaise dans le *Sorcier* et l'ivrogne dans le *Tonnelier*. Aussi Vitzthumb, qui est ici, comme au Grand Théâtre, le «maître de la musique», a-t-il pour lui une sympathie particulière.

L'orchestre est bien fourni : neuf violons, dont Van Maldere l'aîné et Melchter, trois basses, deux altos violes, deux cors, deux clarinettes et un basson; ce sont évidemment les virtuoses de l'orchestre du théâtre, qui tous font partie de la musique de la Chapelle Royale. Les meilleurs sujets, — comme les deux premiers violons, la basse Vicedomini et Gehot l'aîné, le clarinettiste, — touchent un ducat par représentation et les autres quinze escalins; les répétitions sont payées à raison de quatre escalins chacune, ce qui porte la dépense de l'orchestre pour les spectacles de 1770 à cent vingt-six ducats onze escalins, et pour ceux de l'année suivante à cent neuf ducats dix escalins, sans compter une gratification de cinquante ducats accordée à Vitzthumb.

Durant les dix dernières années de la vie de Charles de Lorraine, le petit théâtre de l'hôtel de Nassau servit ainsi à l'amusement du Prince et aux divertissements dramatiques de son entourage. La comédie de société,

trouvant ainsi à la ville et à la Cour tant d'acteurs mondains disposés à la pratiquer, devint en toute saison le plaisir favori : l'hiver, chaque hôtel princier avait sa troupe et son genre ; en été on se retrouvait à Héverlé, à Belœil, à Enghien, ou dans l'une des résidences du Gouverneur Général, à Tervueren, à Mariemont, à Evere, où le Prince avait un rendez-vous de chasse (1). Sous les ombrages du parc ou sur les marches d'un perron, s'improvisait une fête champêtre à laquelle Dancourt prêtait l'esprit de ses paysanneries et Philidor les ariettes du *Jardinier et son seigneur* ou du *Maréchal ferrant.* Ainsi faisant, ne suivait-on pas l'exemple de Paris, qui donnait le ton à la mode ! Heureux temps, spirituel, frivole sans doute, et insouciant des événements tragiques qui se préparaient autour de lui, mais épris d'élégance dans ses plaisirs ! Car voilà le grand mot, le grand souci, le but unique de toutes les peines qu'il prend pour régler ses fêtes ruineuses. Et le prince de Ligne semble incarner son époque quand il figure dans une mascarade donnée en l'honneur du comte d'Artois, avec un habit de folie et deux grandes ailes semblables à celles des chérubins de paroisse de village, précédé du duc de Coigny qui chante, sur l'air d'un refrain d'opéra-comique : « V'là l'Plaisir ! V'à l'Plaisir ! ».

(1) « 6 Avrille (*sic*) 1767 : Partis à 3 heures pour Evre, arrivé à 5 heures, vue la Comédie du *Misantrope.* — 7 avril : Resté à Evre, vue le soir la Comédie de *femmes scavantes* ». (*Journal secret de Charles de Lorraine,* déjà cité, t. Ier).

POLICE ET ADMINISTRATION DU SPECTACLE

Au XVII^e siècle l'exploitation des spectacles fut laissée libre. Les troupes de « comédiens de campagne » louaient à leur choix le théâtre de la Montagne Sainte-Elisabeth ou le jeu de paume du Gracht; le Gouvernement ne se souciait nullement de l'entreprise et, en cas de contestation, on lui appliquait les principes du droit commun : pour tout ce qui concernait la police des spectacles et les permissions à obtenir, les comédiens étaient placés sous la surveillance de l'amman de la ville (1). C'est à ce titre que le Magistrat pouvait frapper leurs représentations d'une taxe d'un demi-sou par entrée (2) et qu'il les autorisait à jouer dans un local dépendant de l'hôtel de ville. Les bandes de comédiens sont alors confondues avec les autres divertissements publics, saltimbanques, danseurs de cordes, montreurs de bêtes ou de marionnettes, qui faisaient la joie du populaire. Le fait, pour les troupes d'acteurs français, espagnols ou hollandais de jouer parfois au Palais des Archiducs ne leur conférait aucun droit particulier. Si l'un des comédiens venait à mourir, comme il était étranger, on appliquait aux hardes qu'il délaissait le droit régalien d'aubaine qui faisait de Sa Majesté son héritier (3). Les Gouverneurs Généraux ne leur accordaient aucune grâce spéciale, sinon, d'aventure, la faveur de prendre leur nom. Maximilien-Emmanuel de Bavière fut le premier d'entre eux à attacher une troupe comique à sa personne. Mais, même à ce moment, les comédiens, en cas de

(1) A. G. R. Cartulaires et Manuscrits, registre n° 964*a*, fol. 442 v° : *Index raisonné des droits compétans à l'office de l'amman de Bruxelles* (sub n° 3°).

(2) Résolution du Magistrat en date du 7 mars 1608. (Cft. Henne et Wauters, op. cit, t II, p 286.)

(3) A. G. R. Office fiscal, liasse 186, dossier 1767.

procès, étaient justiciables du Magistrat de la ville. C'est par-devant cette juridiction qu'on les a vus, à différentes reprises, soutenir leurs droits dans les contestations qu'ils eurent avec le propriétaire du local de la Montagne Sainte-Elisabeth : le 31 décembre 1652, les Comédiens du Prince d'Orange ont ainsi « commis et constitué, comme ils font par ceste, Servais van den Hort, procureur postulant par devant le Magistrat de ceste ville de Bruxelles » pour « en leur nom poursuivre jusques à la diffinitive certain procès que les dits comparants et leurs assoziés sont constraints de soustenir contre Jean van der Elst, brasseur en ceste ville » (1). De même, en 1711, deux comédiens de S. A. E. de Bavière, D'Artenai et Ducormier, ayant une contestation au sujet d'une dette contractée à Mons avec un boucher de cette dernière ville, sont condamnés à s'en acquitter par « sentence obtenue par devant Messieurs du Magistrat de cette ville de Bruxelles le quatrième du présent mois de février » (2).

Aucun règlement particulier ne semble donc avoir été décrété pour les troupes ayant joué au XVII[e] siècle dans la capitale des Pays-Bas espagnols. Les procès qui anéantirent l'exploitation de l'opéra du Quai au Foin, entre 1682 et 1687, se déroulèrent devant le Magistrat et devant le Conseil de Brabant : ils furent considérés comme étant de droit civil.

Cependant il existait depuis longtemps une juridiction particulière, de laquelle ressortissaient tous ceux qui appartenaient à un titre quelconque à la Cour des Gouverneurs Généraux. Pour la première fois on voit Gio-Paolo Bombarda user de cette prérogative, lorsqu'il fut question en 1700 de le contraindre à payer le prix du terrain de la Vieille Monnaie acheté à Sa Majesté. En tant que Trésorier particulier de Son Altesse Royale, Bombarda n'était justiciable que de l'Alcadie de la Cour. Le receveur des Domaines, n'ayant pas reçu le prix convenu, en référa à l'avocat fiscal Charliers, qui reconnut que Bombarda ne pouvait être attrait ni devant le Conseil de Brabant ni devant le Magistrat de la ville ; il voulut d'office saisir, puis mettre en vente les propriétés de Bombarda et tout d'abord la seigneurie de Sainte-Gertrude-Machelen. Bombarda s'empressa d'agir auprès de son maître, et Maximilien-Emmanuel fit défense à l'avocat fiscal de distraire son trésorier de toute autre juridiction que celle de l'Alcade de la Cour. Mais encore cette discussion juridique ne concernait-elle pas la direction du spectacle.

L'Archiduchesse Marie-Elisabeth paraît avoir été la première à placer l'entrepreneur du Grand Théâtre sous une juridiction spéciale. On sait qu'en 1727 elle fit venir la troupe italienne d'Antonio Peruzzi. Elle honora cet

(1) N. G. B. Liasse 1943, acte du 31 décembre 1652, minutes du not. J. de Beerthe.
(2) N. G. B. Registre 4505, acte du 5 janvier 1711, minutes du not. G Van der Borcht

VUE DE LA « PORTE DE LAEKEN »

LA PRISON DES COMÉDIENS, A LA FIN DU XVIII^{e} SIÈCLE

procès, étaient justiciables du Magistrat de la ville. C'est par-devant cette juridiction qu'on les a vus, à différentes reprises, soutenir leurs droits dans les contestations qu'ils eurent avec le propriétaire du local de la Montagne Sainte-Elisabeth ; le 31 décembre 1752, les Comédiens du Prince d'Orange [illegible] « connus et confessés comme ils font par ceste, Servais van den [illegible] procureur [illegible] par devant le Magistrat de ceste ville de Bruxelles » pour [illegible] poursuivre jusques à la diffinitive certain procès qu'[illegible] et leurs assoziés sont constraints de soustenir [illegible] seigneur en ceste ville » (1). De même, en 1711, [illegible] de Bavière, D'Artenai et Ducormier, ayant une [illegible] dette contractée à Mons avec un boucher de cette [illegible] tenus à s'en acquitter par « sentence obtenue par [illegible] Magistrat de cette ville de Bruxelles le quatrième du [illegible] » (2).

[illegible] particulier ne semble donc avoir été décrété pour [illegible] au XVII[e] siècle dans la capitale des Pays-Bas [illegible]. Les [illegible] qui anéantirent l'exploitation de l'opéra du Quai au [illegible] 1687, se déroulèrent devant le Magistrat et devant le [illegible] : ils furent considérés comme étant de droit civil.

VUE DE LA « PORTE DE LAEKEN »

[illegible] existait depuis longtemps une juridiction particulière, [illegible] dont tous ceux qui appartenaient à un titre quelconque [illegible] la Cour [illegible] Maîtres Généraux. Pour la première fois on voit Gio-Paolo Bombarda [illegible] cette prérogative, lorsqu'il fut question en 1700 de le [illegible] le prix du terrain de la Vieille Monnaie acheté à Sa Majesté [illegible] que Trésorier particulier de Son Altesse Royale, Bombarda [illegible] justiciable que de l'Alcadie de la Cour. Le receveur des Domaines [illegible] reçu le prix convenu, en référa à l'avocat fiscal Charliers, qui [illegible] que Bombarda ne pouvait être attrait ni devant le Conseil de Brabant [illegible] le Magistrat de la ville ; il voulut d'office saisir, puis mettre en vente [illegible] propriétés de Bombarda et tout d'abord la seigneurie de Sainte-Gertrude [illegible]. Bombarda s'empressa d'agir auprès de son maître, et Maximilien-Emmanuel fit défense à l'avocat fiscal de distraire son trésorier de toute [illegible] juridiction que celle de l'Alcade de la Cour. Mais encore cette discussion juridique ne concernait-elle pas la direction du spectacle.

LA PRISON DES COMÉDIENS, A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE

L'Archiduchesse Marie-Elisabeth paraît avoir été la première à placer l'entrepreneur du Grand Théâtre sous une juridiction spéciale. On sait qu'en 1727 elle fit venir la troupe italienne d'Antonio Peruzzi. Elle honora

(1) N. G. B. Liasse 1943, acte du 31 décembre [illegible] minutes du not. J. de Beerthe.
(2) N. G. B. Registre 4505, acte du 5 janvier [illegible] minutes du not. G. Van der Borcht

entrepreneur de sa protection et se préoccupa de le mettre à l'abri de toutes les conséquences d'une conduite et d'une direction qui semblent avoir été turbulentes. Peruzzi et, après lui, Joachim Landi, eurent de continuelles discussions avec les acteurs de la troupe, avec les propriétaires de la salle et avec les multiples fournisseurs qu'ils avaient soin de payer le moins possible. Cette situation allait donner naissance à quantité de démêlés, auxquels l'archiduchesse décida de couper court : elle désigna le conseiller du Conseil Privé Jean Fariseau en qualité de commissaire pour prendre connaissance de tous ces différends, les aplanir et les terminer sommairement « sans autre forme de procès » (1). Ainsi fut désigné le premier commissaire auprès de la direction du spectacle, et ce contrôle fut trouvé si efficace que le Gouvernement ne s'en départit plus qu'à de rares moments, jusqu'à la fin du siècle (2). De plus en plus les pouvoirs publics se préoccupèrent d'exercer une surveillance administrative sur le Théâtre, ôtant aux directeurs toute initiative, les enfermant dans les règles étroites des privilèges, des octrois, des règlements de police, des défenses concernant les jeux et des interdictions visant la censure des pièces. Sous prétexte que la Cour accordait aux entrepreneurs sa protection et une allocation sous forme d'abonnement, et que les octrois émanés de Sa Majesté leur conféraient un droit exclusif dont ils tiraient un avantage considérable, le Gouvernement s'arrogea désormais un droit souverain, dont les décisions arbitraires, les contraintes vexatoires et les mesures inopportunes eurent pour seul résultat de conduire à la faillite la plupart des directions qui se succédèrent au Grand Théâtre.

Le conseiller Jean Fariseau n'ayant pu concilier cette charge, qui a tout l'air de ne pas avoir été une sinécure, avec ses autres fonctions, l'Archiduchesse-Gouvernante lui substitua le chevalier Henry-Guillaume de Wynants, qui entra en fonction le 25 novembre 1727 et fut confirmé dans cet office le 28 avril 1728, lorsque Landi prit la direction de l'Opéra Italien (3).

Dans la commission qu'elle lui fait dépêcher à cet effet, l'Archiduchesse lui recommande de « donner spécialement tous ses soins, afin que les deniers qui entreront provenans de l'opéra, des loges que l'entrepreneur a louées en particulier, des tables de jeu, du bal, de ce que les comédiens payent au dit entrepreneur et généralement de tout ce qui a du rapport à l'opéra, soient réservés pour le payement régulier des musiciens et des autres employés au dit opéra et de veiller en outre que ceux qui ont fourni ou

(1) Cft le texte de la commission du conseiller Fariseau dans FABER, t. IV, p. 22.

(2) Le 30 juin 1766, nomination de Charliers de Borgravenbroeck (FABER, t. IV, p. 52); le 16 octobre 1770 de Gamont (Secr. d'Etat et de Guerre, 1479), le 14 février 1771 du comte de Maldeghem (FABER, t. IV, p. 52.)

(3) FABER, t. IV, pp. 22 et 23.

fourniront au dit entrepreneur des étoffes et autres marchandises et effets nécessaires pour la représentation de l'opéra soient aussi payés et satisfaits, car nous voulons que les dettes que l'entrepreneur a contractées ou contractera par rapport à l'opéra soient payées préférablement à celles qu'il peut avoir faites ou pourra faire en son particulier ». Le chevalier de Wynants remplit sa charge avec un zèle soutenu : en 1729, Landi ayant été actionné par deux de ses créanciers au rôle du Bourgmestre et celui-ci ayant passé outre, « nonobstant qu'il y ait excipé et déclaré qu'il n'y étoit pas actionnable et qu'il avoit un commissaire choisi et dénommé par devant lequel seul il étoit traitable », le Magistrat fut immédiatement rappelé à l'ordre par l'audiencier, sur instruction de S. A. R. l'Archiduchesse, et dessaisi de la cause (1).

A partir de 1752, la troupe du Grand Théâtre fut déclarée « sujette au Maréchalat de la Cour, pour toutes les difficultés et causes contentieuses qui se pourront présenter ». C'est dans l'octroi délivré en faveur de Jean-François Durancy, le 1er avril 1752, que cette clause se rencontre pour la première fois et on la verra reparaître dans les octrois ultérieurs. Guillaume Charliers de Borgravenbroek obtint de plus, par faveur particulière, que la troupe fut autorisée à porter le nom de « Comédiens Ordinaires de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine », ce qui la plaçait définitivement hors de la juridiction du Magistrat, mais en même temps l'asservissait à l'étroite surveillance du grand maréchal de la Cour et plus tard du Tribunal aulique.

Celui-ci fut institué le 5 mai 1762, parce que des contestations de juridiction s'étaient élevées à diverses reprises entre le grand maréchal et l'Alcadie de la Cour, pour savoir devant qui étaient traitables les officiers et domestiques aux gages de Sa Majesté ou de S. A. R. le Gouverneur Général. Charles de Lorraine réunit les attributions juridiques de ces deux offices et les confia à un seul tribunal, dénommé Tribunal aulique, formé de deux assesseurs permanents à choisir parmi les conseillers du Conseil Privé et présidé par le grand maréchal de la Cour. Après avoir énuméré ceux qui, désormais, seraient soumis aux jugements du Tribunal aulique, l'article V du règlement qui l'instituait ajoutait que « généralement tous ceux qui ci-devant ressortissoient soit de l'Alcadie soit du Grand Maréchal seront également assujettis à la juridiction du dit Tribunal ». C'était, en vertu de l'octroi de 1761, placer la troupe du Grand Théâtre sous sa dépendance exclusive (2).

Dès lors vont apparaître des règlements pour la discipline intérieure

(1) A. V. B. Liasse 621.

(2) Un des conseillers du Tribunal aulique fut chargé spécialement de s'occuper des affaires du Grand Théâtre : ce fut d'abord le conseiller Le Clerc, puis, à dater du 17 mars 1784, le conseiller De Le Vielleuze. (Cft FABER, t. IV, p. 75.)

de la Comédie et la police du spectacle, soit dans la salle, soit à l'extérieur. Les directeurs s'étant plaints de la négligence avec laquelle les acteurs assistaient et travaillaient aux répétitions, surtout pour la comédie, prêtant peu d'attention, se hâtant hors de propos ou ne venant pas du tout, le Tribunal aulique décida, le 12 octobre 1764, qu'on monterait tous les mois au moins une grande pièce ou deux petites, qu'il s'en ferait une lecture au foyer et deux répétitions en scène, que le spectacle du soir serait répété le matin en costume et que les querelles entre acteurs seraient sévèrement punies, le tout sous peine d'amende et sous le contrôle de l'inspecteur de la Comédie (1).

Quelques années plus tard on réglementa l'arrivée et le stationnement des carrosses et des voitures. Plusieurs rues donnant accès à la place de la Monnaie, la plus grande confusion régnait à l'entrée, chacun voulant passer d'abord et les cochers s'invectivant pour l'honneur de leurs maîtres. Le Tribunal aulique ordonna que l'arrivée se ferait du côté de la rue dite « Trou de la Monnoie », venant de la Longue rue des Chevaliers, les véhicules s'éloignant ensuite vers les Augustins ou vers le Gracht. Ils devaient stationner le long de cette dernière voie, d'où ils débouchaient à la fin du spectacle pour reprendre au retour le chemin par lequel ils étaient arrivés (2).

Les domestiques avaient pris l'habitude d'entrer gratis à la Comédie, avec leurs maîtres, sous prétexte d'être toujours à portée de recevoir leurs ordres. Ils prétendirent même y entrer en tous temps et il fallut leur interdire l'accès du « Paradis » par ordre de Son Altesse Royale (3). Les laquais en effet se préoccupaient fort peu du spectacle, riaient, causaient et remuaient continuellement, incommodant fort les spectateurs des troisièmes loges. On avait installé, dans une dépendance de la salle, un billard à leur intention et on finit par les y consigner d'office. Le Prince Charles de Lorraine n'avait pas été moins offusqué par la fâcheuse habitude qu'avaient ces mêmes valets — et d'ailleurs beaucoup de spectateurs, — de rester couverts durant la représentation, même quand Son Altesse Royale y assistait. Il fallut, par une ordonnance, porter remède à cet abus et rappeler ces spectateurs aux convenances, en défendant «à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient d'être couvertes aux spectacles, sous peine de prison en cas de désobéissance » (4).

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1478. (Cft Faber, op. cit. t. IV, p. 45.)

(2) A. G. R. Conseil Privé, carton 1052 et 1547; Chambre des Comptes. registre n° 67, folio 57. (Cft Faber, t. IV. p. 52.)

(3) Cft Faber, t. I, p. 237.

(4) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479 : rapport du 24 septembre 1770.

La police de la salle est faite par le personnel préposé et par les soldats requis à cet effet. La garde de la Comédie est composée de quatre sentinelles et d'un caporal : elle a pour charge d'éloigner les gens qui embarrassent les entrées et le trottoir aux heures du spectacle. De ce chef il leur est dû une rétribution qui fait partie des frais généraux ou une gratification qui leur en tienne lieu et qui n'est pas toujours régulièrement acquittée par la direction, en dépit des réclamations du général commandant de la place(1). Les jours où le Prince Charles de Lorraine vient au Théâtre, une garde spéciale est attachée à sa personne : elle est composée de quatre gardes nobles et de huit hallebardiers avec un caporal; le Prince est conduit à sa loge par un suisse à la grande livrée de Son Altesse Royale. Une entrée particulière lui est réservée, et le duc d'Arenberg lui-même est rappelé à l'ordre par le Tribunal aulique s'il s'avise d'y faire arrêter son carrosse (2). Un portier se tient à l'entrée ordinaire et un autre à la porte royale. Au contrôle trône M^me^ Dubois, « préposée à l'inspection sur la recette générale de la porte » et souvent près d'elle se tient Chavée, prévôt du Tribunal aulique, chargé d'une surveillance spéciale sur la police de la salle et des coulisses. Des ouvreurs accueillent les spectateurs aux premières loges, aux parterres et aux quatrièmes loges, tandis qu'au parquet, aux secondes et troisièmes loges, ce sont des ouvreuses.

Dans le couloir, à l'entrée du parterre, il y a une petite boutique de librairie. Ce sont les Comédiens associés qui ont institué cette innovation et permis en 1767 à un nommé Gérardy, « étranger non admis dans le corps des libraires de la ville », d'étaler ainsi des livres, parmi lesquels il y en avait de très suspects. Le Conseil Privé ayant délibéré à ce sujet, le 30 mai de cette même année 1767, le Tribunal aulique prit aussitôt un décret qui mit fin au trafic. Mais, en 1769, l'imprimeur-libraire J.-L. Boubers demanda à son tour à pouvoir établir un comptoir au théâtre, ce qui lui fut accordé par décret du 18 octobre (3), en restreignant, toutefois, son octroi à la seule vente des pièces de théâtre et des partitions de musique. Boubers conserva cette boutique durant plus de quinze années et, lorsqu'il eut fait faillite, ses créanciers en continuèrent l'exploitation (4).

Pénétrons dans la salle, soit par une des deux entrées latérales donnant accès au parquet, soit par l'entrée du parterre, située au fond, à côté de la grande loge. Nous en connaissons déjà la disposition générale en forme

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, liasse 2133, acte du 27 février 1786.
(2) Ibidem, carton 1479, rapport du 12 février 1786.
(3) Cft le texte de l'octroi dans FABER, t. IV, p. 53.
(4) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479, actes du 30 décembre 1782 et 10 janvier 1783. Ibidem, carton 2133 : lettre de Boubers datée de Liège, 20 avril 1784, et requête de Barbe-Françoise Du Mortier, 31 décembre 1784.

de raquette, avec ses cinq rangs de loges superposées, trop peu nombreuses pour accueillir tous ceux qui voudraient s'abonner. Le silence est loin de régner parmi le public. On entre et on sort, on rit, on s'interpelle de loge à loge, on adresse la parole aux acteurs, les cabales applaudissent celui-ci ou l'accueillent de rires ironiques ou de quolibets. On se passe sous le manteau « des écrits satiriques soit en prose, soit en vers, ayant trait aux comédiens ou autres suppôts des spectacles ». Tous les efforts du Gouvernement ne peuvent aboutir à discipliner ce turbulent public, qui ne prête aux acteurs qu'une attention distraite.

Ces habitudes provoquèrent plus d'une fois des querelles et des scènes héroï-comiques entre certains auditeurs et des acteurs moins patients que leurs camarades.

A Bruxelles, — comme à Paris le For l'Evêque — il existait une prison réservée aux gens de théâtre : c'était la Porte de Laeken. On peut retrouver sa silhouette moyenageuse dans les dessins de Paul Vitzthumb : elle comportait un donjon central, sans tour, précédé vers l'extérieur d'une poterne à deux tourettes et percée du passage conduisant hors les murs. Des deux côtés du corps principal, deux autres corps flanquants : l'un était appelé la prison militaire, l'autre la tour de l'Evêque. Sous le premier passait la Senne : on avait donc dû lui donner la forme d'un rectangle dont la longueur atteignait la largeur de la rivière. C'est à l'étage de ce bâtiment et dans les chambres supérieures du donjon central qu'on enfermait les comédiens du Grand Théâtre et les musiciens de l'orchestre qui avaient commis quelque acte indicipliné.

Les raisons pour lesquelles les directeurs pouvaient requérir l'emprisonnement de leurs pensionnaires, étaient déterminées par les règlements du théâtre : c'était surtout les manquements au service, refus d'obéissance, absences injustifiées ou trop fréquentes aux répétitions ; c'était le fait de ne pas accepter un rôle distribué, ce qui arrivait assez fréquemment de la part d'acteurs très susceptibles et qui ne voulaient pas jouer « en partage quand ils avaient été engagés en chef ». Cette mesure frappe, le 2 juin 1785, le comédien Chateauneuf, lequel s'est refusé à jouer le rôle de Fabio, qu'il avait cependant accepté et qui était au répertoire (1).

L'aventure de Chateauneuf n'est pas isolée : le 25 mars 1788, le prévôt Chavée est encore chargé par Herman Bultos de colloquer à la Porte de Laeken M^lle^ Bugué-Soulier, qui s'est refusée obstinément à jouer le rôle d'Isabelle dans l'*Amour jaloux*, en remplacement de M^lle^ Fleury et bien qu'elle ait été prévenue depuis plusieurs jours. A son tour, M^lle^ Fleury est

(1) Cft dans FABER, t. IV, p. 84, le texte de la commission donnée par les directeurs Bultos au prévôt Chavée pour conduire Chateauneuf à la Porte de Laeken.

incarcerée le 1er septembre suivant, pour n'avoir pas joué le soir même la veuve du *Procureur arbitre*. En la remettant entre les mains du geôlier, le prévôt de la Cour prévient l'actrice « que son directeur comptait sur elle pour le *Mort marié*, fixé au lendemain, qu'il était chargé de venir la prendre pour être à la répétition de la même pièce, à l'heure indiquée, et qu'il avait les mêmes ordres pour la faire être au théâtre le soir pour y jouer son rôle », à quoi Mlle Fleury déclare, en tapant du pied, qu'elle ne jouera pas le lendemain après avoir passé la nuit à la Porte de Laeken, qu'elle cassait dès à présent son engagement et qu'elle ne remettrait point les pieds sur le théâtre « après l'injustice qui lui était faite ». Le jour suivant, le directeur Bultos, qui s'alarme à l'idée de perdre une pensionnaire utile, lui envoie le notaire De Fré pour demander à la demoiselle Fleury si elle persistait « dans sa déclaration de casser son engagement. » La nuit ayant sans doute apaisé sa colère, l'actrice se contente de se plaindre : elle est indisposée et ne pourrait jouer en ce moment. Le troisième jour, le directeur la fit relâcher, « pris égard à l'incommodité de Mademoiselle Fleury » (1).

Ces difficultés entre les directeurs et leurs pensionnaires provenaient surtout de l'extrême susceptibilité de ces derniers, qui ne voulaient jamais jouer que les « bons rôles » : or, il arrive que « par accident, maladie ou autres cas forcés, la direction fut obligée de substituer un spectacle différent de l'annonce ou même de l'affiche ». C'était alors des réclamations, des refus, des absences injustifiées, bien qu'il fût d'usage constant qu'aucun acteur ne pouvait se refuser à jouer sans préavis une pièce donnée une fois dans le mois courant ou deux fois dans l'année. Il fallut un règlement additionnel pour mettre fin à cette anarchie des comédiens (2).

C'était surtout le Tribunal aulique qui usait de la faculté d'envoyer les artistes à la Porte de Laeken, lorsqu'ils avaient provoqué quelque scandale au spectacle. Le 21 septembre 1777, on donnait le *Barbier de Séville* : les acteurs Pin et Chevalier se prennent de querelle après le premier acte et en viennent aux coups; il leur est ordonné à tous deux de prendre les arrêts à la Porte de Laeken. L'enquête, confiée à l'amman de la Ville, ayant établi les torts de Chevalier, celui-ci est sommé de quitter Bruxelles dans les douze heures et les Pays-Bas dans les vingt-quatre « pour avoir manqué de la sorte au public ». Quant à Pin, il restera aux arrêts pendant quelques temps; s'il doit jouer, il sera conduit au théâtre et reprendra ses arrêts, la pièce

(1) A. G. R. Conseil du Gouvernement Général, carton 105, actes des 25 mars, 1er, 2 et 3 septembre 1788.

(2) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 2133, lettre des Directeurs au conseiller Le Clerc, du 2 mars 1781.

finie, « sans pouvoir faire à présent ni plus tard de compliment ni d'excuses au public » (1).

En septembre 1779, la jeune Françoise Andrieu, figurante au spectacle, fut réclamée par ses parents, comme fille mineure, s'étant émancipée jusqu'à s'engager sans leur autorisation. Aussitôt, le conseiller Leclerc la fait « colloquer à la Porte de Laeken » jusqu'au moment où les ordres seront en règle pour la faire reconduire chez ses parents (2).

Les acteurs qui n'étaient pas de la pièce avaient le droit d'assister à la soirée, mais seulement en prenant place dans la partie de l'amphithéâtre ou dans une des loges qui leur étaient réservées au dernier rang, et en s'abstenant strictement de tout applaudissement ou de tout murmure à l'égard de leurs camarades qui étaient en scène. Le 30 août 1781, on donnait l'opéra-comique *Les Deux Avares* : le comédien Vallière s'étant permis d'applaudir un chanteur, M. de Xénémont, officier au régiment d'Arberg, lui imposa silence d'un ton impératif, ce qui provoqua une dispute entre les deux hommes. Aussitôt, Vallière est appréhendé par la garde et conduit incontinent à la porte de Laeken, où il reste quinze jours. Cette première leçon ne lui suffit pas : le 1er octobre suivant, il jouait Alcindor dans la *Belle Arsène*; comme le public lui marquait son mécontentement pour la façon dont il chantait, il s'avança jusqu'au bord de la scène et fixa d'un air menaçant l'endroit du parterre d'où étaient parties les protestations. Rentré au foyer, il apostropha un officier qu'il accusa de sa disgrâce, ce qui lui valut un nouvel emprisonnement par ordre du Tribunal aulique. Toutefois, ces altercations répétées, entre officiers et comédiens, déplurent au Gouvernement et il adressa un décret au général commandant « pour le charger de faire connoître au corps des officiers que l'on s'attend que de leur côté, ces messieurs éviteront avec soin de se commettre vis-à-vis des comédiens, en ne prenant parti ni pour ni contre aucun sujet de la trouppe, et en n'applaudissant qu'à propos et avec jugement » (3).

En même temps, le caporal de garde au spectacle reçut pour consigne de se tenir près de l'amphithéâtre destiné aux comédiens et de conduire incontinent à la garde ceux qui se permettraient le moindre applaudissement, cependant que l'un des adjudants de place fut chargé de veiller au parquet à ce que les militaires observassent la police, et il lui fut enjoint d'apaiser sur le champ les désordres qui pourraient survenir dans la salle.

Les rapports entre le public et les acteurs étaient d'ailleurs sévèrement limités par les règlements de police intérieure. L'article 12 du

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479.
(2) Ibidem.
(3) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, cartons 2133 et 1479, rapport de 1781.

règlement du 15 avril 1778 formule qu'« il ne sera permis à personne de complimenter le public ni d'ajouter quoi que ce puisse être soit à l'annonce soit aux rôles, sans une autorisation particulière du Ministre plénipotentiaire. Le 15 février 1781, le comédien Van Hove se permet d'ajouter à l'annonce du spectacle, que la représentation du lendemain se donnerait « au bénéfice de M^lle^ Saint-Quentin et de M. Le Petit ». Le fait est notoire, il a été affiché et mentionné déjà sur les billets qui se distribuent. N'importe, Van Hove est tout d'abord conduit à la Porte de Laeken : certes, il a de puissants protecteurs « qui importunent aussitôt S. A. R. pour avoir sa grâce » ; le tragédien est relâché le lendemain, avant le spectacle, la démonstration étant faite et ayant produit toute son impression (1).

CHARLES-JOSEPH VAN HOVE

Un incident très caractéristique de ces mœurs théâtrales se produisit le 19 février 1784. Les musiciens de l'orchestre du Théâtre, sous prétexte qu'on ne leur avait pas payé les six derniers bals, refusèrent ce jour-là de prendre place au pupitre. C'était jour de redoute : les musiciens se réunissent au cabaret du *Corbeau* et exigent qu'on leur apporte leurs appointements. Sur ces entrefaites, l'heure de l'ouverture étant passée, les directeurs font appréhender, par la garde, les récalcitrants et les font amener au Théâtre; le soir, l'orchestre au complet fut conduit à la Porte de Laeken, mais en même temps le Tribunal aulique mit les directeurs aux arrêts chez eux, jusqu'à la liquidation du différend (2).

Ne croirait-on pas lire un chapitre du livre piquant que M. Funck-Brentano a consacré au For l'Evêque, la « Bastille des Comédiens » : à retrouver à Bruxelles les mêmes mœurs et les mêmes règlements, ne constate-t-on pas de plus près cette influence française qui imposait au Grand Théâtre non seulement le répertoire et les acteurs français, mais encore leurs habitudes et leur façon d'être régentés par les ministres au pouvoir.

Bruxelles, en effet, ne cessait d'avoir les yeux sur Paris. Tous les faits du monde théâtral parisien y étaient connus dans leur nouveauté, et le Gouvernement lui-même se tenait au courant de toutes les mesures prises par MM. les Gentilshommes de la Chambre à l'égard des spectacles. Etant à Paris en 1774, Compain Despierrières, un des directeurs, écrit le 23 février au secrétaire Franck : « J'ai vu M^r^ Belcour, qui m'a promis de me procurer sous peu de jours les règlements de la Comédie Française, quoiqu'on ne les donne pas ordinairement, à ce qu'il m'a dit. On travaille

(1) Ibidem, carton 1479.
(2) Ibidem.

à un nouveau règlement pour les emplois dans la comédie ; il sera imprimé incessamment; dès qu'il le sera, je vous l'enverrai, ou on nous l'enverra, si je ne puis l'emporter. »

C'est donc en prenant pour modèle ceux de Paris, que le Tribunal aulique élabora les divers règlements de police intérieure qui régirent le Grand Théâtre.

Le premier en date est celui du 12 octobre 1764, dont il a été question plus haut, et qui concerne l'assiduité des acteurs et des actrices aux répétitions. Le 15 avril 1778, on publia un règlement complet pour la police du spectacle. Il était en vingt-trois articles (1) et se rapportait à ces obligations des acteurs en ce qui regardait les rôles du répertoire, la ponctualité du service, les rapports des comédiens entre eux et avec le public, les amendes qui frappaient les membres de la troupe à chaque manquement à la discipline et d'une façon générale le bon ordre dans les coulisses et pendant le spectacle. Le 27 mars 1781, ce même règlement fut repris et amplifié (2). On y ajouta quelques articles pour mettre fin aux discussions entre directeurs et interprètes au sujet des rôles distribués ; les heures de représentations étaient aussi précisées : défense de commencer après six heures et quart et de finir après huit heures trois quarts ou après neuf heures et quart. Le nouveau règlement insistait surtout sur l'interdiction faite aux acteurs « et autres suppots de la trouppe » de se tenir au parterre ni même à l'entrée du parterre; ils ne pouvaient assister au spectacle qu'en se plaçant à l'amphithéâtre, sans y faire aucun bruit, et les directeurs gardaient toujours le droit d'interdire l'entrée du spectacle, les jours qu'ils n'y étaient pas nécessaires, aux comédiens qui ne se comportaient pas avec la décence requise. Les amendes et les emprisonnements frappaient sans merci les désobéissants, mais cette sévérité même rendait le règlement inapplicable : un acteur un peu récalcitrant ou une comédienne quelque peu entêtée — et c'était la majorité! — aurait passé les trois quarts de son temps à la Porte de Laeken et aurait versé la totalité de ses appointements à la caisse particulière des amendes prévues par l'article XXII; aussi, le règlement restait-il lettre morte, en dépit des articles additionnels édités le 1er septembre 1781 (3).

Le même texte de règlement, amplifié une fois de plus, était affiché le 17 mai 1784 « pour le maintien de la police et du bon ordre au Grand Théâtre » (4) : la seule innovation importante était la nomination, par le

(1) Texte publié par FABER, t. IV, pp. 62-63.
(2) Ibidem, t. IV, pp. 66-68. Cft. A. G. R. Conseil Privé, 1053 et A. V. B. Liasse 621.
(3) Cft FABER, t. IV, p. 68 et le texte reproduit ci-contre.
(4) Ibidem, t. IV, p. 81.

Dès 1725 on rencontre, dans les baux du Grand Théâtre, la mention des jeux, dont le produit était généralement consigné entre les mains du propriétaire pour assurance du paiement des loyers.

En théorie, le Gouvernement espagnol, puis le Gouvernement autrichien avaient de tout temps lutté contre les jeux de hasard pour en atténuer les funestes effets. Le 31 août 1609, on frappe d'une taxe répressive les jeux de cartes et les dés « pour en diminuer les abus, ne pouvant présentement les interdire » (1). Mais, à la fin du XVII[e] siècle, l'ordonnance du 6 mars 1699 cherche une première fois à les abolir. (2)

Le 19 février 1704, Philippe IV fait défense absolue de jouer aux jeux de hasard, même dans les maisons particulières (3). Charles VI, par son ordonnance du 26 septembre 1713, déclare nuls tous les engagements et toutes les obligations résultant des jeux de hasard (4). Une autre ordonnance, du 27 février 1738, proscrit la roulette dans toute l'étendue des Pays-Bas. Le 29 novembre 1745, de nouvelles mesures sont prises (5) et enfin, le 9 juillet 1760, une ordonnance générale de l'Impératrice Reine Marie-Thérèse, défendant les jeux de hasard dans la ville de Bruxelles, ses faubourgs et dépendances, vient porter remède à une situation déplorable (6). En 1760, la capitale des Pays-Bas autrichiens était en effet infestée de joueurs, étrangers pour la plupart, qui ruinaient les bourgeois au lansquenet, au pharaon et au quindeci; aussi fut-il interdit de jouer encore dans un lieu public et « nommément au théâtre ». Mais on n'en continua pas moins à jouer clandestinement en ville; la noblesse, très friande de ce plaisir et qui n'avait pour se distraire que la table de jeu de S. A. R. — car Charles de Lorraine était gros joueur, — désirait vivement voir rétablir son passe-temps. L'entrepreneur du spectacle Charliers de Borgravenbroeck, qui faisait de mauvaises affaires, surtout depuis qu'on ne pouvait plus jouer au pharaon, et qui enviait la fortune faite par D'Hannetaire, offrit de payer chaque année une redevance de dix mille florins aux Finances royales, si on l'autorisait à rouvrir la salle de jeu attenante à la salle de spectacle. Une longue correspondance s'échangea, sur cette grave question, entre le comte de Cobenzl et le prince de Kaunitz-Rittberg, chancelier de l'Impératrice (7).

Kaunitz était en principe opposé à ce rétablissement des jeux, mais le Ministre plénipotentiaire de Sa Majesté à Bruxelles lui fit remarquer qu'ils

(1) *Recueil des Ordonnances des Pays-Bas*, 2[e] série, t. II, p. 15.
(2) *Placards des Flandres*, livre IV, p. 68.
(3) *Recueil des Ordonnances des Pays-Bas*, 3[e] série, t. I, p. 485.
(4) Ibidem, 3[e] série, t. II, p. 478.
(5) Ibidem, 3[e] série, t. VI, p 176.
(6) Ibidem, 3[e] série, t. VIII, p. 373. Cft *Gazette de Bruxelles* du 28 juillet 1760.
(7) Cft A G. R. Chancellerie des Pays-Bas à Vienne, surtout les liasses 454, 457 et 458.

avaient été autorisés au temps de feue la Sérénissime Archiduchesse Marie-Elisabeth et que le Prince Charles de Lorraine les avait laissé subsister au début de son arrivée aux Pays-Bas, « voyant que le spectacle ne pouvoit pas se soutenir sans cela et en y faisant néanmoins des restrictions si sages que jamais il n'en étoit résulté le moindre désordre » (1).

Le chancelier, laissant la décision de principe au bon plaisir de Sa Majesté, proposa d'adopter pour Bruxelles le règlement en vigueur dans les théâtres de Vienne. Cette suggestion ayant été admise, Kaunitz donna sur ce point des instructions au comte de Cobenzl (2).

Un règlement fut alors élaboré « relativement au jeu de pharaon permis au Grand Théâtre ». L'entrepreneur pouvait seul tenir la banque. Le jeu devait commencer et finir avec le spectacle. Il fallait avoir payé le prix d'une première place pour pouvoir entrer dans la salle de jeu. Personne ne pouvait tailler, sinon les officiers de l'état-major. Outre les dix ducats au profit de Sa Majesté, chaque table devait payer cinq autres ducats à la direction, pour les frais de luminaire et pour les cartes. Si une dispute s'élevait entre joueurs, elle devait être réglée immédiatement et en dernier ressort entre deux autres joueurs choisis dans la salle. Quant aux acteurs et aux actrices, ils ne pouvaient jouer qu'en masque, sans se démasquer, les jours de bals et jamais pendant le spectacle ni la redoute (3).

Les choses en étaient là quand brusquement l'Impératrice revint sur sa décision et, le 23 septembre 1765, elle signa un décret supprimant le jeu de pharaon au Grand Théâtre (4). Y avait-il eu des abus ou bien avait-on protesté contre la contradiction que créait d'une part l'ordonnance du 9 juillet 1760 et d'autre part le privilège accordé aux entrepreneurs ? Cette mesure inattendue porta à la Comédie un préjudice considérable. Charliers s'adressa au Prince Charles de Lorraine, qui avait pour le surintendant du Rivage une particulière estime. Mais le Gouverneur Général ne pouvait pas grand'chose par lui-même ; il fit écrire à Vienne par Cobenzl et celui-ci obtint, par l'entremise du chancelier, qu'on rétablit le loyer, payé antérieurement, et qu'on fît abandon des redevances encore dues par la direction. Un deuil de Cour d'une durée de sept mois acheva de ruiner celle-ci, car l'Empereur se refusa à tout dédommagement (5). Désormais on ne put jouer au Théâtre que les honnêtes « jeux de commerce »... dont les vrais joueurs ne voulaient pas ! Ils continuèrent à satisfaire clandestinement leur passion et il n'y en eut pas moins de tripots cachés en ville. A la fin du

(1) Rapport de Kaunitz à l'Empereur du 19 février 1764
(2) Voir page 205.
(3) A. G. R. Conseil Privé, carton 1052.
(4) Cft FABER, t. IV, p. 45.
(5) Rapport de Kaunitz, annoté par l'empereur Joseph II, Vienne, 2 février 1766.

siècle, vers 1790, on jouait à la roulette au « Club des Dames » installé à l'Hôtel de Galles, au café nommé *Bois le Duc*, rue de la Montagne; on jouait publiquement toutes sortes de jeux de hasard au café de la Monnaie, dans le bâtiment même de la Comédie, au club de la rue d'Assaut, chez la douairière de Thoricourt, rue des Minimes, tandis que les gens du peuple et les soldats jouaient en plein air, à la Grand'Place. Dans une lettre du 2 décembre 1793, le directeur du Théâtre, Herman Bultos, qu'on a rappelé au respect des règlements interdisant les jeux, déclare qu'il observera les édits si on les observe ailleurs: pourquoi ne laisserait-il pas jouer au loto dans le local du Waux-Hall puisqu'on y joue dans tous les cafés; doit-il se contenter du triomphe, de l'impériale, du piquet, du whist, du tarot, du tric-trac et du modeste domino? Le Gouvernement ferma les yeux : il est vrai qu'il avait de plus graves préoccupations (1).

Les entrepreneurs du spectacle rencontraient également des entraves de la part du Gouvernement en ce qui concernait le choix des pièces composant le répertoire. Sous le Gouvernement autrichien, il n'exista pas de censeur attitré. En 1755, on songea à constituer une commission de censure à l'instar de celle qui existait à Vienne. Mais le Ministre plénipotentiaire fit remarquer que cette institution aurait le tort de rappeler celle de l'Inquisition, en horreur aux Brabançons, et que le système appliqué jusqu'alors était très suffisant. La censure était remplie en fait par les Conseils de Justice et les Magistrats respectifs. Les conseillers fiscaux devaient y veiller par état. De plus il y avait des censeurs à titre d'office à l'Université de Louvain, à Bruges, auprès de l'Evêque et à Bruxelles auprès du Conseil du Gouvernement Général.

C'est le département de la censure de ce dernier Conseil qui devait prendre connaissance, à la demande du commissaire du Gouvernement ou du prévôt du Tribunal aulique, des œuvres inédites ou qui arrivaient de Paris sans « privilège d'imprimer » ou sans une garantie qui parut suffisante. Les censeurs s'attachaient surtout à écarter les œuvres portant atteinte aux droits souverains de Sa Majesté et au respect dû à la religion ; les censeurs ecclésiastiques fulminaient aussi contre les pièces où la morale ne trouvait pas son compte : le Théâtre Italien, par exemple, n'obtenait point grâce à leurs yeux; mais le département de la censure, moins rigoriste sur ce point, en autorisait la représentation. Il s'inspirait volontiers de ce qui se faisait à Paris et ne laissait pas jouer au Grand Théâtre une pièce qui n'avait pas été donnée à la Comédie-Française, aux Italiens ou au Théâtre de

(1) A. G. R. Office fiscal de Brabant, dossier 1125.

la Cour. Ce fut le cas, en novembre 1788, pour le *Baron de Trenck*, de Gabiot de Salins, qui venait d'être donné le 8 juillet précédent sur la scène de « l'Ambigu Comique » (1). La direction se propose de donner cette pièce. Le conseiller De Le Vielleuze, consulté, estime que, du moment qu'il n'y a rien de contraire aux mœurs, il n'a pas à juger de l'à-propos du spectacle, lequel regarde seulement l'entrepreneur. La Commission n'est point de cet avis : il ne convient pas de laisser jouer des parades faites pour les boulevards de Paris, dans lesquelles figurent, comme ici, un grand roi, tour à tour injuste ou violent ou trompé; ce serait contre les bienséances; d'ailleurs, l'œuvre est d'un style détestable. La jouer sur un théâtre tel que celui de Bruxelles serait blesser le goût; en fin de compte la représentation fut interdite, le président du Conseil estimant suffisantes ces raisons de politique et de convenance.

Par contre, à quelques jours de là, on autorisait celle du *Connaisseur*, de L.-P. Rouillé, qui avait été créé sur le théâtre de Versailles en 1780 : le département de la censure estime bien « que le sujet et le dénouement se ressentent de plagiat », mais ce n'est pas là une raison suffisante pour l'écarter et « c'est aux Comédiens à juger de la vogue qu'elle pourroit avoir et du bénéfice qu'ils en pourroient retirer » (2).

Pour simplifier la besogne et donner quelque aisance aux entrepreneurs des spectacles dans toutes les villes des Pays-Bas, le Gouvernement publia un « *Catalogue des Pièces qu'il est permis de représenter sur les Théâtres des Pays-Bas Autrichiens jusqu'à ce jour 12 avril 1788* ». Cette mince plaquette de quelques pages contient une série de titres réunis sans discernement, dont le choix paraît avoir été laissé à un secrétaire qui cite de mémoire des œuvres récentes ou anciennes dont certaines n'ont peut-être jamais été données à Bruxelles, tandis qu'il est manifeste que d'autres ont été oubliées par négligence. Il suffit, en effet, de parcourir l'*Almanach du spectacle de Bruxelles pour l'année 1792* pour constater que le répertoire de la fin du siècle est riche de la plus grande partie des œuvres créées sur les scènes de Paris.

Les pièces ainsi autorisées par la censure, les entrepreneurs n'en avaient pas encore le libre choix. Chaque semaine, le répertoire, déterminé à l'avance, devait être soumis au Ministre plénipotentiaire. L'un des deux directeurs ou quelqu'un de leur part se rendait tous les samedis à neuf heures du matin, chez le commissaire du Gouvernement et de là chez S. E. le Ministre : il remettait à chacun une copie du

(1) Sur cette pièce, voir F. GAIFFE, *Le Drame en France au XVIII^e siècle, passim.*

(2) A. G. R. Conseil du Gouvernement Général, carton 105. Sur la censure, cft aussi Secrétairerie d'Etat et de Guerre, liasse 2131 et 2132, et FABER, t. IV, p. 84

RÉPERTOIRE.

Année 1781 *Mois d'* aoust *M.r* Brevel

Jeudi.	2		
Vendredi	3		
Samedi	4	Mahomet	
Dimanche	5	la feinte par amour	Germon
Lundi	6		
Mardi	7	le Somnambule	
Mercredi	8		
Jeudi	9	Jeannot et Colin	Receveur
Vendredi	10		
Samedi	11	Gaston et Bayard	
Dimanche	12	l'Époux par supercherie	Lafleur
Lundi	13		
Mardi	14	le dissipateur	
Mercredi	15		
Jeudi	16	la Coquette de Baron	Basset
Vendredi	17		
Samedi	18	Zelmire	
Dimanche	19		
Lundi	20	clementine et Desormes	Lorin
Mardi	21	le Préjugé à la mode	Beury
Mercredi	22		
Jeudi	23	l'heureux Divorce	
Vendredi	24		
Samedi	25	mithridate	
Dimanche	26	les trois cousines	
Lundi	27		
Mardi	28	Le Dépit amoureux	Mascarille
Mercredi	29		
Jeudi	30	les Jumeaux Vénitiens	
Vendredi	31		
Samedi	1	Caliste	
Dimanche	2	Le festin de Pierre	Pierrot
Lundi	3		

A l'étude — Chacun a sa folie

A l'étude

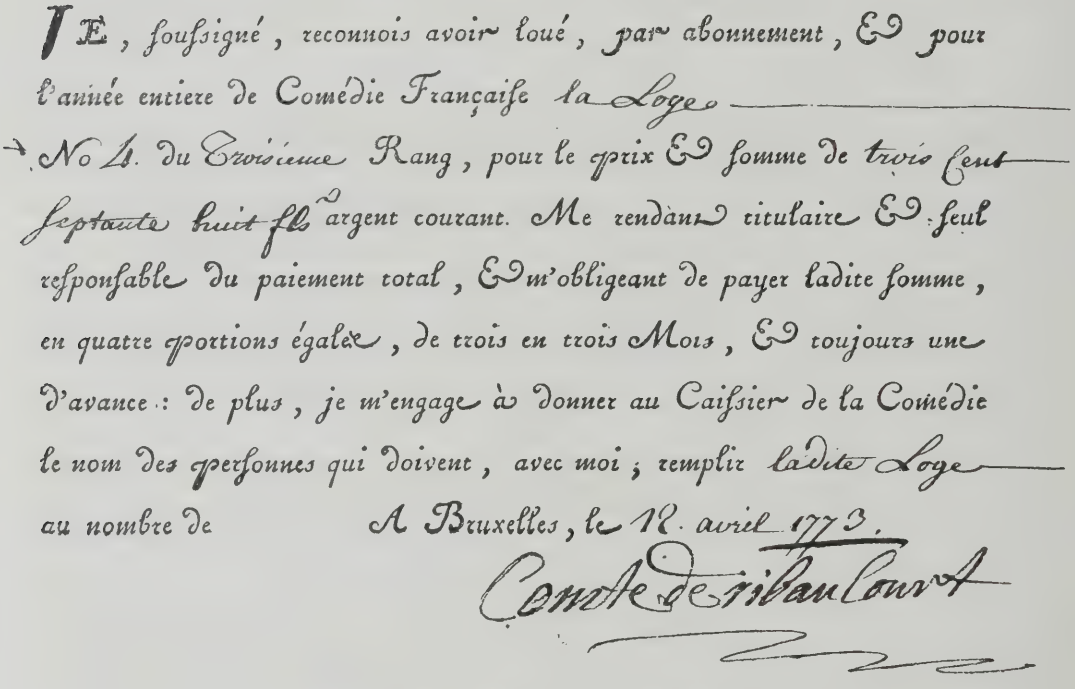
RÉPERTOIRE MENSUEL REMIS PAR ORDRE A CHAQUE ARTISTE

répertoire projeté, à commencer du dimanche jusqu'au samedi suivant, et la direction avait à se conformer à toutes les modifications imposées par ces deux juges ; tout changement inattendu devait être soumis au Ministre, en indiquant les pièces qu'on se proposait de substituer et celles-ci ne pouvaient être annoncées au public qu'après une approbation en règle. Toute initiative était ainsi enlevée aux entrepreneurs, par un Gouvernement très soucieux de sauvegarder ses prérogatives et de conserver un contrôle incessant sur les spectacles, qu'il savait très capables d'influencer profondément l'opinion publique.

Un des chapitres les plus essentiels de l'exploitation du Grand Théâtre et un de ceux qui tenaient le plus à cœur aux directeurs était celui des abonnements. Le produit de celui des loges, du parquet et du parterre formait la partie la plus assurée de la recette. Pendant longtemps, il constitua la garantie des propriétaires, entre les mains desquels il était hypothéqué pour sûreté des loyers. On rencontre cette clause de garantie dans les baux, à partir de 1726. Antérieurement, d'ailleurs, il ne semble pas que les habitués eussent coutume de louer leurs loges à l'année. Bientôt, en présence de l'affluence des spectateurs et du nombre restreint des places, la noblesse voulut s'assurer la jouissance régulière du spectacle. On en arriva ainsi à louer presque toutes les places de loges et de parquet, et cette coutume ne fut pas sans influence sur la gestion de l'Opéra. Un tarif fut imposé par le Gouvernement, du jour où il contribua à l'exploitation en payant le loyer de la salle. La recette était donc, à peu de chose, limitée, et tous les expédients ne purent augmenter de beaucoup le budget. La salle n'était pas très grande et il vint un moment où il y eut plus de demandes d'abonnés qu'il n'y avait de places disponibles. Le Tribunal aulique fit alors ouvrir par son greffier un registre où les personnes qui désiraient s'abonner pouvaient s'inscrire afin d'être admises dès qu'une loge venait à être libre. Alors on usa de subterfuges et cette précaution devint illusoire : lorsqu'un titulaire de loge ne désirait plus continuer son abonnement, il cédait son droit à qui bon lui semblait et restait titulaire en nom, frustrant ainsi les premiers inscrits.

Sous les premières directions et jusqu'en 1760 environ, le prix des loges n'était pas fixe : le receveur avait tout pouvoir pour traiter des abonnements et on pouvait marchander avec lui, si bien qu'à une même série de places les abonnés payaient des prix différents et qu'il advint que des spectateurs insinuants ne donnèrent qu'une pistole pour tout un hiver au parquet.

Chaque loge avait ainsi son titulaire (1) : il était responsable du montant de l'abonnement, qui se payait d'avance par trimestre et qui était dû, même en cas de suspension du spectacle, lorsque le cas advenait par ordre, pour un deuil de Cour par exemple. Mais l'abonné en titre pouvait à son tour sous-louer une partie de la loge, même à des étrangers et avec la clause que ce sous-locataire n'entrerait jamais dans la loge, mais se contenterait de prendre place au parterre. Le receveur de la Comédie se chargeait


Je, soussigné, reconnois avoir loué, par abonnement, & pour l'année entiere de Comédie Française la Loge
No 4. du Troisieme Rang, pour le prix & somme de trois cens
Septante huit fls argent courant. Me rendant titulaire & seul
responsable du paiement total, & m'obligeant de payer ladite somme,
en quatre portions égales, de trois en trois Mois, & toujours une
d'avance : de plus, je m'engage à donner au Caissier de la Comédie
le nom des personnes qui doivent, avec moi, remplir ladite Loge
au nombre de A Bruxelles, le 12. avril 1773.
Comte de Cobenzl

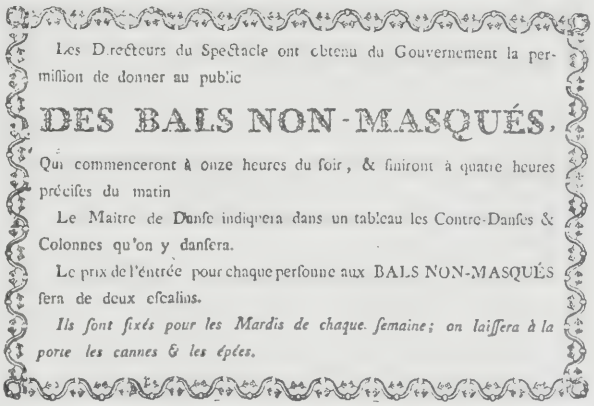
CONTRAT DE LOCATION D'UNE LOGE

volontiers des pourparlers et ainsi les titulaires de loges n'avaient aucun rapport avec leurs « associés » qui n'avaient, pour pénétrer au théâtre, qu'à se faire inscrire au registre des entrées. En 1763 on payait, pour les loges au premier rang, huit pistoles par tête, pour celles du deuxième rang six pistoles et cinq pistoles pour celles du troisième rang. L'abonnement au parquet se payait également huit pistoles et celui du parterre cinq, comme au dernier rang des loges. On ne louait pas alors les basses-loges ni celles de l'amphithéâtre. Jusqu'à cette date il y avait eu des spectateurs sur la scène comme à Paris, mais Voltaire et le comte de Lauraguais étaient

(1) On peut retrouver de nombreux relevés d'abonnés aux loges, entre autres dans les papiers de la créance Vitzthumb. FABER en a publié un du 26 décembre 1785 (op. cit., t. IV, p. 78).

parvenus à abolir cette mode fâcheuse à partir de 1759; le Grand Théâtre ne tarda pas à suivre l'exemple de la Comédie-Française et le « Plan pour l'Abonnement du Spectacle pendant l'année 1763 » porte qu' « il n'y aura plus d'abonnement ni de places au théâtre ».

Il y avait de grandes loges de huit et de six places et de petites loges appelées « lorgnettes » de trois places. Certaines grandes loges, dites « loges à feu », avaient une cheminée, ce qui les rendait plus confortables. Aussi étaient-elles recherchées. Chaque abonné pouvait meubler et tapisser sa loge selon ses goûts, aussi l'ensemble avait-il un aspect très disparate. A plusieurs reprises les directeurs tentèrent de remédier à ce travers en proposant aux abonnés de faire retapisser toutes les loges par un même marchand et à des conditions raisonnables.


Les Directeurs du Spectacle ont obtenu du Gouvernement la permiſſion de donner au public

DES BALS NON-MASQUÉS,

Qui commenceront à onze heures du ſoir, & finiront à quatre heures préciſes du matin

Le Maître de Danſe indiquera dans un tableau les Contre-Danſes & Colonnes qu'on y danſera.

Le prix de l'entrée pour chaque perſonne aux BALS NON-MASQUÉS ſera de deux eſcalins.

Ils ſont fixés pour les Mardis de chaque ſemaine; on laiſſera à la porte les cannes & les épées.

AFFICHE POUR LES BALS

Les entrepreneurs demandèrent plusieurs fois à pouvoir augmenter le produit de l'abonnement. Ils sollicitèrent du Gouvernement l'autorisation de majorer le prix des places, soutenant, à juste titre, que les frais généraux avaient pris un accroissement considérable et qu'on leur imposait un minimum de dépenses pour la troupe. Le Conseil Privé répondit que l'augmentation du tarif de l'abonnement ne rendrait pas le spectacle meilleur, ce qui était fort inexact, puisque c'était, précisément, la modicité de leurs ressources qui contraignait les directeurs à faire choix de sujets de second ordre.

Au cours des vingt dernières années de l'ancien régime, les appointements des acteurs avaient presque doublé; la dépense pour les musiciens et les comparses avait augmenté de dix mille florins; la mort ou la désertion fréquente de comédiens qui emportaient les avances, aggravaient les pertes, majorées encore par la suppressions des bals gratis (1), et des jours de gala.

Ces fuites d'acteurs étaient un des tourments des directeurs. Elles n'étaient point particulières à Bruxelles, et tous les théâtres avaient à en souffrir. Les Gouvernements eux-mêmes se préoccupaient parfois de réclamer le fugitif, quand il avait passé à l'étranger et qu'il était de quelque

(1) Ils étaient offerts au public par le Gouvernement, qui en supportait tous les frais.

importance. En 1781, Rousseau, haute-contre de l'Opéra de Paris, ayant ainsi déserté son poste pour s'engager au Grand Théâtre aux appointements de trois cent soixante florins par mois, les Ministres du Roi réclamèrent son extradition. Le chargé d'affaires de France à Bruxelles, La Grèze, répondit qu'il n'y avait pas de chance d'aboutir, car on n'avait pas donné suite, autrefois, aux sollicitations du Gouvernement autrichien dans des cas semblables. La Grèze rappelait d'ailleurs, dans sa lettre au comte de Vergennes, que les exemples ne manquaient pas de sujets ayant quitté l'Opéra sans permission et il citait Petit et la Villebois, venus à Bruxelles, Vestris, passé à la Cour de Pologne, Dauberval en Angleterre, Lefébure en Russie: « Après ces exemples, concluait-il, vous jugerez peut-être qu'au lieu de nous exposer à compromettre en vain le nom du Roy pour de semblables objets, il serait plus convenable d'employer d'autres moyens, soit pour empêcher les sujets utiles aux spectacles de les quitter, soit pour les y rappeler après leur abandon » (1). Sage conclusion, que le Gouvernement autrichien aurait pu également adopter et dont les entrepreneurs firent souvent, à toutes les époques du siècle, la cruelle expérience à leurs uniques dépens!

N'ayant rien obtenu des pouvoirs publics, la Direction s'adressa alors aux abonnés eux-mêmes et leur proposa d'augmenter le nombre des représentations auxquelles ils avaient droit, moyennant un supplément d'une pistole par tête. On jouait régulièrement quatre fois par semaine en hiver : le dimanche, le mardi, le jeudi et le samedi, cette dernière représentation étant parfois supprimée en été. Il fut question d'y ajouter une cinquième représentation, avec augmentation d'un cinquième de l'abonnement. Mais après une tentative, au cours de la saison 1764-65, on abandonna ce projet, qui ne rencontrait aucune sympathie dans le public. En 1781, Bultos voulut y revenir, mais le Conseil Privé s'y opposa pour la raison indiquée (2).

Ainsi peut-on dire que le Gouvernement, par ses exigences et ses mesures arbitraires, mena plus d'une fois à la ruine des entrepreneurs tels que Charliers de Borgravenbroeck et Ignace Vitzthumb, qui pourtant avaient donné des preuves de leurs capacités ; les caprices des Ministres, l'incompétence manifeste en matière théâtrale des commissaires et des contrôleurs imposés, les juridictions instables et souvent contradictoires auxquelles directeurs et acteurs étaient soumis, les restrictions qui

(1) *Correspondance des Ministres de France accrédités à Bruxelles de 1780 à 1790.* Dépêches publiées par E. Hubert (Bruxelles 1920), p. 32,dép. 61. La Grèze au comte de Vergennes (13 août 1781).

(2) Voir dans Faber, t. IV, p. 109 la « Résolution en date du 5 avril 1786, concernant le prix des abonnements au Grand Théâtre de Bruxelles ».

empêchaient d'accroître les recettes et les dépenses obligées qui bouleversaient les budgets les plus raisonnables, rendirent laborieuse l'exploitation de ce théâtre de Bruxelles qui jouissait en France d'une réputation suffisante pour justifier une prospérité financière que la tutelle tracassière du Gouvernement autrichien ruina systématiquement.

LES DERNIÈRES DIRECTIONS DE L'ANCIEN RÉGIME

PIN, BULTOS, SOPHIE LOTHAIRE, 1778-1783. — A. ET H. BULTOS, 1783-1787.
H. BULTOS, P. ADAM, 1787-1792.

Les deux directeurs, qui venaient d'assumer la charge périlleuse de prendre la suite de Vitzthumb à la tête du spectacle de Bruxelles, étaient deux acteurs entrés dans la troupe à la rentrée de Pâques 1774. Louis-Jean Pin avait joué l'année précédente à Valenciennes. Quant à Alexandre Bultos, dont le frère Herman ne tardera pas à occuper une place dans l'histoire du Grand Théâtre, il était de famille bruxelloise. Le père Bultos avait été commerçant et longtemps encore ses deux fils conserveront la boutique dont les bénéfices combleront parfois les vides de la recette du théâtre. Pin avait succédé à D'Hannetaire dans les financiers et les manteaux; Bultos, deuxième comique, chantait les La Ruette.

Aux termes de l'article 3 de l'octroi qui leur avait été accordé le 8 août 1777 (1), les entrepreneurs pouvaient « s'associer une tierce personne pour jouir avec eux de tous les effets du présent octroi ». Deux jours auparavant, Pin et Bultos avaient en conséquence signé avec leur camarade Sophie Lothaire (2) la convention suivante :

« Nous soussignés Alexandre Bultos, Marguerite Louise Odiot de Montroty, dite Sophie Lothaire, Et Louis-Jean Pin, tous trois Comédiens

(1) Et dont le texte est publié dans FABER, t. IV, p. 58.

(2) Ce fut Angélique d'Hannetaire qui fournit caution pour Sophie Lothaire, par acte du 7 août 1777. (Cft FABER, t. IV, p. 62.)

Et Comédienne de Son Altesse Royale à Bruxelles sommes convenus de ce qui suit, savoir :

» Nous nous unissons solidairement pour obtenir l'entreprise du Spectacle de Bruxelles. Il est expressément convenu entre nous trois que mon nom D'odiot de Montroty dite Sophie Lothaire n'étant point mis dans la requête qu'ils doivent présenter mais l'octroi leur permettant de nommer et de s'associer une tierce personne, c'est la ditte Odiot que nous nommons être cette tierce personne. Il est également convenu Entre nous trois que le présent écrit aura la même force et nous liera aussi étroitement que si nos trois noms y étaient insérés et je confirme tout ce qui sera relatif à l'acceptation de la ditte Entreprise.

» Nous nous engageons tous trois à ne céder à aucune personne quelconque le tiers qui nous appartiendra. Nous nous réservons seulement dans notre testament, en cas de mort, de pouvoir substituer à notre place telle personne que chacun de nous jugera à propos de pouvoir nous succéder.

» Nous nous engageons pareillement de n'admettre dans ce tiers soit secrétement ni sous quelque prétexte que ce soit aucun associé nouveau.

» Nous nous engageons de prêter nos talens réciproquement pour alléger notre Entreprise, pendant tout le tems de sa durée, et si par une nécessité indispensable l'un de nous trois était forcé de priver le Public de ses talens, les appointemens de la personne qui lui succèdera seront les mêmes que ceux que nous nous serons accordés.

» Voulons s'il se trouve un bénéfice qu'il reste affecté au fond de la caisse pour la Sureté de la Continuation de l'Entreprise.

» Par la clause solidaire cy dessus énoncée, nous entendons de faire un fonds jusqu'à concurrence de quarante huit mille livres de France qui seront prises sur le bénéfice dont nous fournirons chacun le tiers.

» Que si par des malheurs imprévus notre Entreprise essuyait une perte, les créanciers quelconques n'en pourront répéter qu'un tiers vis-à-vis chacun de nous, renonçant à cet égard à toute Loi qui établit les Sociétés Solidaires, l'acte présent n'étant absolument relatif qu'à l'Entreprise du spectacle de Bruxelles.

» Nous consentons si l'un de nous abandonnait l'Entreprise cy dessus, sous quelque prétexte que ce soit, de payer telle indemnité, jusqu'à concurrence de vingt mille Livres de France Et n'avoir plus aucune prétention au fond qui seroit fait Et qui demeurera aux deux restans ou même à un seul et engageons pour ce nos appointemens et nos biens présens et avenir.

» Voulons que le présent écrit ait la même force et valeur que s'il étoit passé devant Notaires, fait triple entre nous sous nos trois signatures privées, à Bruxelles, ce six août mil sept cent soixante dix sept (1). »

Mais il ne suffisait pas d'être en possession de l'octroi, il fallait encore s'assurer du libre usage du matériel. La situation de celui-ci était très embrouillée : la totalité des quatre-vingt dix mille florins dus à la succession de Charliers de Borgravenbroeck n'étant pas payée, le magasin n'était pas encore la propriété de Vitzthumb — ou plutôt de ses créanciers — mais, en vertu du bail repris aux Comédiens associés le 15 février 1772, la direction, aujourd'hui en faillite, en avait la disposition : celle-ci était même le plus clair de son actif, puisque la redevance de quatre mille cinq cents florins payée par le Gouvernement en faveur des entrepreneurs, allait au propriétaire du bâtiment. D'Hannetaire, dans une de ses lettres au conseiller Leclerc, avait même insisté sur le caractère draconien de cette convention qui obligeait tout bénéficiaire de l'octroi à racheter à Charliers, pour une somme exorbitante, un magasin, en réalité vieilli, sans valeur pour tout autre que l'exploitant et qui, en fait, ne représentait pas plus de cinq mille florins en tout. Mais il fallait bien en passer par les exigences de ce contrat léonin et, le 30 janvier 1778, Jean-Baptiste Van Turnhout, Guillaume Beckers et Liévin-François Delsaux, commissaires établis à la créance d'Ignace Vitzthumb d'accord avec maître G. Nuewens, curateur à la faillite nommé par le Tribunal aulique le 11 août 1777, louèrent à Louis-Jean Pin, Alexandre-Florentin Bultos et Marguerite Odiot de Montroty, dite Sophie Lothaire, directeurs et entrepreneurs futurs des spectacles, le magasin, consistant en habits, livres, musiques, décorations, bancs du parterre et du quatrième rang selon inventaire, à l'exception du théâtre ambulant et de ses décorations, le tout pour la durée de leur entreprise et moyennant deux mille septante sept florins quinze sols six deniers par an, à payer de mois en mois. Les acceptants devaient de plus donner chaque année, et durant leur octroi, deux représentations au profit des créanciers, en abonnement suspendu, à des dates à convenir entre le 10 novembre et le 15 février (2). Ainsi du moins les directeurs s'assurèrent les costumes et les décors indispensables au répertoire, sans compter la bibliothèque dramatique et musicale, fort importante et que Vitzthumb avait considérablement enrichie.

LOUIS-JEAN PIN

(1) Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 1592.

(2) N. G. B. Reg. 9240, acte du 30 janvier 1778, minutes du notaire P. Nuewens. (Cet acte porte le n° 13 du registre ; sous les n°s 30 et 37, on trouvera les inventaires très détaillés du magasin, décors, costumes et bibliothèque.)

Une autre charge qui continuait à peser sur l'exploitation, et qui avait été pour les derniers directeurs une coûteuse entrave, était constituée par les rentes viagères que les Comédiens associés avaient eu l'adresse de se faire octroyer en 1772 et qui pour la plupart couraient encore. Certains bénéficiaires les avaient vendues : c'est ainsi que Compain Despierrières avait cédé la sienne à l'acteur Le Petit, moyennant une somme de trois mille florins une fois versée (1). Ce bon Compain avait d'ailleurs tiré tout le parti possible de la situation; à force de crier misère, il apitoyait tout le monde sur son sort : sa camarade, M^lle^ de Clagny, lui achetait pour cinq cents couronnes ses effets, ses meubles et sa maigre argenterie; puis, en octobre 1777, décidé, disait-il, à quitter Bruxelles pour tenter un début à Paris, il suppliait le Gouvernement de lui accorder un abonnement suspendu et obtenait à cet effet l'agrément de ses camarades (2). Quelques semaines plus tard, il quittait enfin Bruxelles pour n'y plus revenir et cet ancien directeur y laissait le souvenir d'un esprit brouillon, très vaniteux et de talent peu sûr (3).

Quant aux autres titulaires des rentes, ils furent contraints d'intenter procès sur procès à la créance Vitzthumb d'abord, ensuite aux nouveaux directeurs, qui tentèrent d'éluder cette dîme, bien que la charge en eût été dûment hypothéquée sur tous les octrois à venir. Et ce fut là une source de discussions qui durèrent plusieurs années (4).

La troupe engagée par Pin, Bultos et Sophie Lothaire n'était pas aussi bonne que celle qui avait brillé sous la direction Vitzthumb. Les principaux sujets en étaient, outre les deux directeurs qui avaient conservé leur emploi, Saint-Fal, qui lui aussi, — à l'instar de Dazincourt, de Van Hove et de Florence — faisait à Bruxelles son stage avant d'entrer à la Comédie-Française, Bursay, qui, par deux fois, en 1761 et 1769, y avait tenté des débuts infructueux et qui depuis lors courait la province (en 1781 il devait retourner pour une saison à Marseille, puis revenir pour longtemps à Bruxelles), Finet et sa femme, Chaubert, Van Hove le cadet, Saint Léger, Chevalier le jeune; bref, pour la plupart des nouveaux venus, dont plusieurs sans grande réputation. La troupe était très pauvre en sujets féminins; seule Angélique D'Hannetaire était capable de tenir les premiers rôles, secondée par M^lle^ Rosambert; il avait fallu remercier M^me^ Verteuil et sa sœur, M^lle^ Pitrot-Lange, qui ne connaissaient pas leur répertoire; l'élément féminin était complété par M^lles^ Lasablonne, Rogier, qui se sauvera bientôt pour

(1) L'acte de vente fut passé le 8 juillet 1775 par-devant le notaire Van Cauwelaert.

(2) Voir dans Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479, la lettre quémandeuse qu'il leur adresse.

(3) N'ayant pas réussi à Paris, il continua à courir la province : Bordeaux (1779), Toulouse (1780).

(4) On peut en suivre les péripéties fastidieuses à travers les dossiers du Tribunal aulique.

passer en Irlande, et par la directrice Sophie Lothaire, tout au plus bonne, s'il faut en croire une de ses camarades, pour porter un flambeau dans les cortèges.

Cette troupe représente 45,570 florins de Brabant d'appointements; l'orchestre en coûte 13,246 et avec les autres charges : utilités, accessoires, pensions, dédits et frais courants, la dépense totale monte à 83,396 florins. Comparée à celle des recettes, cette somme ne laisse à la direction que 130 florins de bénéfices nets. Encore, le caissier a-t-il soin d'ajouter en note que « si le sieur Bursay ne rend point à la Direction 1,851 florins d'avances à lui faites, l'entreprise se trouve en perte de 1,720 florins » (1). Et en effet, cette crainte s'étant réalisée par le brusque départ du couple Bursay, la seconde année débute dans de mauvaises conditions. La direction doit emprunter de l'argent pour faire aux acteurs les avances d'usage et peu à peu les dettes s'accumulent.

Pour cette seconde saison 1779-1780, il a fallu, par ordre du Gouvernement, renforcer la troupe (2) afin de relever le niveau du spectacle et d'attirer sur lui l'attention du public qui s'en détourne. Mais l'effort est inutile : il manque à la tête de l'entreprise un homme vraiment capable; trop de rivalités mesquines, de querelles sans objet divisent la troupe; les directeurs, qui sont des acteurs sans prestige, manquent de l'autorité voulue; l'indiscipline règne dans la maison et trop souvent l'acteur réprimandé finit par se sauver clandestinement, emportant les avances consenties et le dédit qu'il sera impossible de lui faire payer. Enfin, les charges, sous lesquelles tant de directions antérieures ont succombé, finissent à leur tour par écraser celle-ci.

Le 3 avril 1780, les trois associés adressent une requête à S. A. R. le Prince Charles de Lorraine pour lui demander de nommer d'autres entrepreneurs en leur lieu et place. Leurs soins ont été inutiles et le mécontentement devient général. Ils sont obligés de prendre leurs appointements pour compléter ceux de leurs pensionnaires et, si on veut les contraindre à continuer, ils seront obligés de fournir une troupe encore plus médiocre. Les principaux sujets quittent à la fin de l'année. Impossible d'en engager de meilleurs, car les recettes n'ont pas varié depuis quinze ans, tandis que les exigences des acteurs ont triplé dans le même temps. Le S^{r} Saint-Léger s'est sauvé en leur volant neuf cents florins; il s'agit de le remplacer et, en attendant que cela soit possible, les recettes diminuent, les réclamations du public augmentent et la perte devient plus certaine (3).

(1) D'après l'état de la recette et dépense du spectacle (année théâtrale 1778-1779). A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 2133.

(2) Voir sa composition dans FABER, t. IV, p. 64.

(3) Le texte complet de la requête est dans FABER, t. IV, p. 65. Cft A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 2133.

Aussitôt le bruit se répandit que la direction voulait se désister de son octroi à la fin de la seconde année. S. E. le Ministre prince de Starhemberg reçut de multiples propositions, surtout de la part d'entrepreneurs français. Il n'en rejeta dès l'abord aucune, dans l'espoir de trouver enfin quelqu'un présentant toutes les garanties voulues. La première qui fut exigée, dans le projet d'octroi adressé aux candidats, fut le versement d'une caution de vingt mille florins au moins.

De Toulouse, Compain Despierrières écrit le 17 juin pour se mettre sur les rangs, mais on laisse sa requête sans réponse : on connaît le personnage! Chevalier-Seguenot tente la même démarche de La Haye, mais sans plus de succès. Lemoine, ancien directeur du théâtre de Lille, ne persévère pas dans son projet. La directrice du théâtre de Nantes, M^lle^ Dorsey-Desmarest, insiste beaucoup pour être agréée : elle fait bien ses affaires, sa petite fortune est assurée, ses pensionnaires bien payés et elle a pu verser soixante mille florins pour le magasin de son théâtre. Le Gouvernement semble un moment vouloir agréer ses propositions. De même il est en correspondance suivie avec Fleury, « Comédien Français Ordinaire du Roy, rue de Seine à Paris, ancien directeur des spectacles de S. M. le Roi de Pologne. » L'émule de Bellecour et de Molé, le brillant « petit maître » des Français, élu sociétaire depuis deux ans à peine, a de grandes velléités de laisser là Paris pour venir, à Bruxelles, prendre, avec un associé, la direction du spectacle. Mais il lui faut un trop long terme pour réunir la somme à déposer en cautionnement et, à la dernière minute, il ne se décide pas. Une autre proposition non moins intéressante est faite par M^lle^ de Montansier et son associé de Neuville; « Nous osons réclamer votre protection, écrivent-ils le 23 avril au Ministre, pour obtenir le privilège des spectacles de Bruxelles, avec d'autant plus de confiance qu'il n'y a point d'entrepreneurs aussi en état que nous de faire faire le service à la satisfaction de la Cour et de la Ville; outre que nous pouvons disposer des meilleurs sujets, dans tous les genres, nous avons la facilité de les varier, vu la multiplicité de nos entreprises, car outre les privilèges de Versailles et de toutes les villes et endroits où va la Cour, nous avons les privilèges de Rouen, Caen, de toute la Normandie enfin, et de plusieurs autres villes où nous envoyons des troupes. Notre acte de société pour tous ces privilèges et toute autre nouvelle entreprise, est confirmé par un arrêt du Conseil et des lettres patentes du Roy, ce qui engage tous les meilleurs sujets à rechercher nos engagemens. Nous nous soumettrions, Monseigneur, à donner à Bruxelles une troupe de tragédie, comédie et opéra, composée des meilleurs sujets dans tous les genres et ce à l'instar de celle de Versailles, que toute la Famille Royale vient voir, presque tous

les jours, qu'Elle daigne applaudir et honorer de sa puissante protection : par ce moyen les deux troupes de Versailles et de Bruxelles, étant également bonnes, nous nous proposerions de faire aller successivement tous les premiers sujets de Bruxelles, à Versailles et ceux de Versailles à Bruxelles, de sorte que ces deux spectacles seraient presque continuellement renouvelés par tout ce qu'il y aurait de mieux... » Ce projet, intéressant, au moins par sa nouveauté, ne fut pas pris en considération par le Ministre. M^lle^ de Montansier et son associé connaissaient mal l'esprit pointilleux de la bureaucratie autrichienne aux Pays-Bas, la routine dans laquelle elle se complaisait et le marchandage auquel donnait lieu l'octroi du privilège des spectacles. Une exploitation aussi indépendante, échappant par son organisation multiple au contrôle tyrannique du Ministre et de ses conseillers, ne pouvaient être bien vue à Bruxelles (1).

Immédiatement après le désistement de Fleury, S. E. le prince de Starhemberg reçut encore une proposition d'Achet de Villiers, « Secrétaire et l'un des officiers de la Garde Robe de Monsieur, Frère du Roy », qui s'engageait à former une bonne troupe et à déposer, dans les six mois, une caution de quarante mille livres, acceptée par un banquier accrédité de Bruxelles.

Aucun de ces projets n'aboutit, comme il fallait s'y attendre. Les trois directeurs demandaient en grâce à pouvoir s'en aller; le Gouvernement ne désirait pas les conserver et il était assailli de demandes parmi lesquelles la moins bonne était préférable aux conditions dans lesquelles agonisait le spectacle de Bruxelles. Et cependant le Ministre exigea des entrepreneurs la continuation de leur exploitation : cet ordre leur fut signifié en juillet 1780. Faisant contre mauvaise fortune bon visage, Pin, Bultos et Sophie se mirent en peine de présenter, au moins, pour la saison 1781-1782, une troupe et un répertoire meilleurs. Ils renforcèrent la première, ils renouvelèrent le second. Mais les temps étaient changés. Le public était las de spectacles par trop uniformes et d'acteurs qui ne faisaient que passer à Bruxelles, quand ils avaient quelque valeur et qui ne s'y attardaient que faute de trouver à s'engager ailleurs. L'auteur anonyme des *Nouvelles Lettres sur l'état présent des Pays-Bas autrichiens* insiste avec raison sur cette décadence du Grand Théâtre : « Le Théâtre de Bruxelles, dit-il, n'est plus ce qu'il étoit du temps que le sieur Denneterre en avoit la direction; il jouissoit alors de la réputation d'être, après ceux de Paris, le meilleur Théâtre de l'Europe, on y donnoit des Tragédies, des Comédies, des Opéra-Comiques, mêmes des Drames; Bruxelles avoit sa Dumenil, sa

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479.

Clairon, sa d'Angeville, son le Kain, son Préville; aucun d'eux n'existe plus et une des filles du S[r] Denneterre qui reste, est la seule Actrice aujourd'hui qui, dans certains rôles, obtienne avec raison les applaudissements du Public...

» La proximité de Paris nuit beaucoup au Théâtre de Bruxelles : si celui-ci a un bon sujet, il n'en jouit que le temps qu'il faut pour qu'il soit en état de hasarder son début ou sur le Théâtre François ou sur le Théâtre Italien. Le Théâtre de Bruxelles est, à proprement parler, une école où viennent se décrasser les acteurs qui se sentent assez de talent pour monter sur les planches de Paris. La Rive, que vous y voyez à présent avec plaisir, a paru ici pendant assez longtemps avec une sorte d'éclat, mais il lui faudra du temps pour arriver à Paris au premier rang (1). »

Cette décadence de la scène bruxelloise avait de multiples causes. Les dépenses augmentaient sans cesse, les premiers sujets exigeant 6,000 livres de France au moins, frais de voyage payés, et les seconds sujets ne consentant pas à accepter moins de 4,000 à 5,000 livres. L'article des pensions viagères continuait à peser sur le budget. Les frais généraux montaient de plus en plus. Or, le Gouvernement se refusait à tout relèvement proportionnel du tarif de l'abonnement et du prix d'entrée à la porte. Depuis 1750 rien n'avait été modifié à cette clause des octrois.

A cette raison permanente, vint s'en ajouter une autre, accidentelle mais prolongée : durant la saison 1780-1781, le Prince Charles de Lorraine, malade depuis le 10 juin, mourut assez inopinément, le 4 juillet 1780. Le prince était très aimé, et le deuil de Cour réglementaire prit bientôt les proportions d'un deuil national : on n'alla plus guère au théâtre, même quand celui-ci fut autorisé à rouvrir ses portes, après deux mois de clôture. Les directeurs y perdirent plus de 3,000 florins. Au début de l'hiver suivant, nouveau coup du sort : le 29 novembre 1780, l'Impératrice Marie-Thérèse mourait à Vienne et la nouvelle en arriva à Bruxelles quelques jours après, avec l'ordre de prendre le deuil de Cour pour deux mois. Cette seconde fermeture durant une époque « où le concours des spectacles est général, où la principale récolte se fait dans les bals, mascarades, abonnements suspendus et autres événemens que la saison des plaisirs amène chaque année » entraîna une perte estimée au double de la précédente. Aussi, en février 1781, les trois directeurs prirent-ils la liberté d'adresser une requête au Ministre prince de Starhemberg, qui remplissait l'intérim en attendant la nouvelle Gouvernante Générale, S. A. S. l'Archi-

(1) *Nouvelles Lettres sur l'état présent des Pays-Bas autrichiens* (Londres 1782), p. 50. Voir à peu près la même opinion dans DERIVAL, *Le Voyageur dans les Pays-Bas autrichiens* (Amsterdam 1782-1783), t. I, p. 363.

duchesse Marie-Christine, qui devait arriver à Bruxelles le 10 juillet 1781, accompagnée de son mari, le prince Albert de Saxe-Teschen. La requête sollicitait du Gouvernement quelque dédommagement pour compenser des pertes si considérables : « La spéculation des directeurs sur l'objet de leur entreprise est calculée d'après les recettes de l'hyver et ce point ne varie presque jamais. Cette dernière cloture, jointe aux mauvais succès des années antérieures où ils ont éprouvé la secousse de la guerre et de plusieurs événements désastreux, les réduit donc à invoquer la libéralité et les bienfaits de leur nouveau maître (1). »

Le conseiller Le Clerc, commissaire du Gouvernement auprès de la direction des spectacles, appelé à donner son opinion sur cette demande d'indemnité, donna un avis tout à fait défavorable : « quand même les pertes qu'ils prétendent seroient réelles, le Gouvernement ne seroit pas tenu de les en dédommager, parce qu'il ne leur a rien promis à cet égard et que l'entreprise du spectacle leur a été simplement octroiée à leurs risques et périls. » Le rapporteur ajoutait que « s'ils n'ont pas fait sur cette entreprise tout le profit qu'ils ont cru pouvoir en espérer, c'est parce qu'ils n'ont donné qu'un mauvais spectacle» et, qu'après tout, les abonnés ayant continué à payer, pendant la clôture, les frais au moins devaient avoir été couverts. D'ailleurs les fêtes qui se donneraient sans aucun doute à l'occasion de l'arrivée des nouveaux Gouverneurs et pour l'inauguration de S. M. l'Empereur, leur apporteraient un dédommagement. Enfin le conseiller Le Clerc proposait pour la première fois d'autoriser la direction à laisser le théâtre ouvert pendant le carême : « quant à moi, disait-il, je ne vois aucun inconvénient à ce que, comme à Paris, le Théâtre reste ouvert jusqu'au dimanche de la Passion; il sera toujours plus décent et moins nuisible aux mœurs que les Marionnettes et les Pantomines des bateleurs et des danseurs de corde que l'on permet dans le Carême» (2).

Ces mauvais résultats et ces longues périodes d'inaction devaient engendrer l'indiscipline dans la troupe et être cause de fréquentes querelles entre les directeurs, qui se rejetaient mutuellement la responsabilité de leurs pertes. Ce fut Bultos qui l'emporta. Acteur aimé du public et le seul des trois associés que le Ministre eût en estime, il amena celui-ci à user de l'article deux de l'octroi du 8 août 1777, qui autorisait réciproquement les parties à interrompre l'exploitation à la fin de la cinquième année. Le 29 mars 1782, brusquement, Pin, Bultos et Sophie reçurent ordre d'avoir à abandonner la direction du Grand Théâtre à partir

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 1479.

(2) Ibidem.

de Pâques 1783 (1). Le même jour un nouvel octroi de dix années était accordé à Alexandre et Herman Bultos (2).

A la fin de cette dernière année de direction commune, la situation financière était déplorable. Alexandre Bultos laissait Pin et Sophie Lothaire aux prises avec les créanciers; les musiciens de l'orchestre notamment avaient intenté aux entrepreneurs un procès collectif et la nouvelle direction menaçait de débuter dans les plus mauvaises conditions. Le conseiller Le Clerc s'entremit pour amener les parties à composition : une transaction intervint, le 23 mai 1783, entre Pin et Sophie d'une part et les frères Bultos d'autre part. Pin s'engageait personnellement à indemniser tous les créanciers de l'ancienne direction, à charge pour Alexandre Bultos de lui rembourser le tiers des dettes lui incombant, soit trois mille cinq cent trente deux florins trois sols en douze versements trimestriels de deux cent quarante-quatre florins, garantis jusqu'à complet paiement sur le montant des abonnements, que Pin était autorisé à saisir entre les mains du receveur de la Comédie (3).

Les frères Bultos étaient entreprenants; ils auraient voulu donner au spectacle de Bruxelles un caractère moins banal et y attirer le public par des nouveautés. Malheureusement les moyens financiers leur manquèrent toujours et ils ne cessèrent de se débattre dans d'insurmontables difficultés. Ils durent accepter des combinaisons sans issue possible, recourir à des compromissions fâcheuses et enfin échouèrent dans leur tentative. Alexandre Bultos mourut à la tâche, complètement ruiné, ayant perdu dans l'entreprise les quelque douze mille francs d'économies qu'il avait su amasser avant d'arriver à Bruxelles et laissant dans le besoin, à charge de son frère, ses quatre enfants mineurs.

Voyant cependant que l'exploitation du Grand Théâtre ne suffisait pas, ils avaient sollicité et obtenu, le 6 décembre 1780, l'autorisation d'établir au Parc un Waux-Hall à l'instar de ce qui se faisait alors avec succès à Londres et à Paris. Plus tard, avec le concours de l'architecte Montoyer, ils transformèrent une partie des bâtiments primitifs pour en faire une salle de spectacle qui fut l'origine du Théâtre du Parc. Ce « Petit Spectacle » servit tout d'abord à une troupe d'enfants, auxquels Alexandre Bultos donnait des leçons et qu'il produisit à diverses reprises sur la scène du Grand Théâtre (4).

(1) Le décret pour la résiliation de l'octroi a été publié par FABER, t. IV, p. 68.
(2) Texte, ibidem, p. 69.
(3) A. G. R. Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 1740[1] et 1741.
(4) Sur le Waux-Hall et les origines du premier théâtre du Parc, voir A. G. R. Conseil Privé autrichien, carton 1053.

Le privilège accordé aux deux frères, le 29 mars 1782, était plus précis qu'aucun des précédents octrois, surtout en ce qui concernait la police du théâtre et les obligations des directeurs. Ceux-ci étaient tenus de dépenser au moins cent trente trois mille livres pour les frais généraux; de plus, pour éviter les reproches faits aux dernières troupes engagées, à l'octroi était annexé un tableau indiquant tous les emplois qui devaient être tenus par des sujets différents et à même de les remplir, tant pour la comédie ou la tragédie què pour l'opéra. Les nouveautés devaient être fréquentes et bien montées; le répertoire, choisi avec soin, était soumis à l'approbation du Gouvernement. La question des abonnements était minutieusement réglée : au moins accordait-elle aux entrepreneurs un relèvement du prix des places, insuffisant toutefois à compenser la majoration des dépenses exigées. Le Tribunal aulique, sous la juridiction duquel la troupe et les directeurs étaient étroitement maintenus, était chargé d'établir un nouveau règlement intérieur, qui fut en effet édicté le 19 mars 1784. Et ainsi le Gouvernement, sans prendre aucune responsabilité et sans accorder le moindre subside, arrêtait, par ses mesures vexatoires et son contrôle restrictif, toute liberté et toute initiative dans la conduite de cette difficile entreprise. C'est à quoi aboutissait la politique des octrois pratiquée dans tous les domaines par le Gouvernement autrichien.

Les frères Bultos n'avaient pas atteint la fin de leur première année théâtrale qu'ils étaient couverts de dettes. Certes le Grand Théâtre marchait bien, la troupe était bonne, le public affluait, les recettes atteignaient des moyennes qu'elles n'avaient plus connues depuis longtemps. Mais les frais étaient excessifs et l'arriéré par trop élevé. Alors se présenta l'avocat Cupis de Camargo, au nom d'un groupe de bourgeois de la ville : il proposa aux Bultos de prendre à la charge de ses mandants la gestion financière du théâtre, dont eux conserveraient la gestion artistique et la direction de la troupe. Les créanciers, ayant consenti à diminuer leurs créances de six pour cent, seraient indemnisés du surplus, et le groupe prélèverait d'abord un intérêt de cinq pour cent sur la recette brute qui servirait ensuite à payer les frais généraux; quant aux bénéfices, s'il y en avait, on les utiliserait à éteindre le passif. Les deux frères acceptèrent cette combinaison avantageuse, le 23 mars 1784, et Cupis de Camargo s'engagea à rembourser toutes leurs dettes antérieures au 5 avril suivant (1). Quelques jours après, dans l'impossibilité de payer les deux derniers mois d'appointements de la troupe pour l'année 1783-1784, Alexandre et Herman Bultos trouvèrent à emprunter huit mille florins moyennant hypothèque sur la caisse

(1) FABER a publié (t. IV, p. 76) le détail de ce projet d'accommodement. Voir A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, portefeuille 447.

du spectacle. Ils touchèrent la somme, mais Cupis de Camargo exigea l'exécution de la convention et ils furent condamnés à restituer l'argent, par sentence du Tribunal aulique du 29 octobre 1784 (1).

Donc, le 12 avril 1784, à la réouverture de la nouvelle saison 1784-1785, un nouveau receveur, le Sieur Devits, fut établi par Cupis de Camargo pour rendre un compte exact de tous les deniers du spectacle. Les Bultos n'étaient plus que les directeurs artistiques de l'entreprise, bien qu'ils en eussent encore la responsabilité effective. On le leur fit bien voir quand ils furent assignés par les bénéficiaires des pensions viagères, lassés de ne pas toucher leurs rentes depuis plusieurs mois.

Quelques-uns des anciens comédiens associés étaient morts : c'était le cas de D'Hannetaire, disparu en 1780. Les autres s'étaient dispersés au hasard des engagements et des convenances. Rosalide habitait encore Bruxelles, où elle mourut dans les derniers mois de 1788, tandis que Grandménil, qui se dit, dans sa requête de février 1784, « avocat au Parlement de Paris et ancien directeur des spectacles de cette ville de Bruxelles », s'est retiré au château de Grandménil, paroisse de Buvre, près Orsay, au baillage de Palaiseau (2). Sophie Lothaire, après sa dernière direction, a dit adieu à Bruxelles et s'est logée à Versailles, rue de Maurepas, paroisse Notre-Dame. Quant à Nicolas Guilleminot Dugué, après avoir fait un séjour assez long à Saint-Pétersbourg, « au titre de Comédien de S. M. L'Empereur », il a pris la direction du spectacle de Liége. Tous quatre, ayant réclamé avec insistance le paiement des arriérés, finirent par intenter aux directeurs en exercice un procès collectif. Ils furent autorisés à faire saisir et vendre les meubles des Bultos et en même temps à arrêter le produit de la location des boutiques du Waux-Hall. Les Bultos, réduits aux expédients, avaient opéré une vente fictive de tout ce qui garnissait le Waux-Hall, — c'était pourtant peu de chose, à en juger par l'inventaire — ainsi que le petit théâtre des enfants situé au Parc. Le tout avait été acheté par le comédien Calais, mais il ne fut pas moins vendu par autorité de justice : tous frais déduits, les créanciers touchèrent, en octobre 1785, la somme minime de cinq cent cinquante huit florins et quelques sols (3).

Il serait fastidieux d'entrer dans le détail des multiples procès que les

(1) C'est au receveur même du spectacle, Joseph Lequime, que les Bultos empruntèrent 5,000 florins d'abord (N. G. B. Liasse 7123, acte du 20 septembre 1783, minutes du notaire L. Flameng) pour payer les gages de la troupe et les dépenses durant les mois d'été. Le 16 mars 1784, Lequime fit clôturer ses comptes par le Tribunal aulique pour sa gestion du 21 août 1783 au 21 février 1784 et il fut reconnu que les directeurs lui devaient 8,370 florins dont il réclama paiement.

(2) A. G. R. Alcadie, Grand Maréchalat, Tribunal aulique, dossier 920^{1}.

(3) Ibidem, dossier 2056^{1}, 707^{1} et 707^{2}, 688^{a}.

deux malheureux directeurs furent ainsi contraints de soutenir contre leurs innombrables créanciers. Les dossiers du Tribunal aulique sont là pour montrer à quelles extrémités ils étaient réduits. Un jour d'hiver, — en 1783 — Herman Bultos rencontre au Parc un brave charretier nommé Hulet, charbonnier du village de Genval, qui criait sa marchandise. Ils s'accordent pour l'achat de quarante-six sacs de charbon, à vingt sols le sac, et Hulet va les décharger au Waux-Hall. La livraison faite, Bultos s'est éclipsé et le charbonnier est contraint de revenir plusieurs fois, ce jour-là et les jours suivants. Cependant il n'est pas payé et doit s'adresser en justice pour que sa note soit enfin réglée. Des épisodes de ce genre abondent dans la vie quotidienne des deux directeurs. Mais ce n'est point ainsi qu'une telle entreprise peut être menée à bien.

D'autres dossiers, non moins nombreux, hélas ! témoignent des difficultés incessantes qui entravaient les rapports entre la direction et les meilleurs sujets de la troupe. Alexandre Bultos était violent et très autoritaire; Herman, au contraire, était plus diplomate. En dépit des nombreux règlements de police émanés pour maintenir le bon ordre au théâtre, un vent de révolte ne cessait d'y souffler. M^lle^ Cifolelli ne veut plus jouer en partage avec M^me^ Mees et celle-ci, forte des clauses de son engagement, demande à pouvoir quitter. Dorgeville brusquement envoie sa femme à Arras, alors qu'elle est indispensable à la bonne marche du spectacle, et refuse de la faire revenir, bien qu'elle ait écrit à ce sujet à S. E. le Ministre.

Berville et sa femme ne cessent de se plaindre. L'un parce qu'il se croit en butte au mauvais vouloir d'Alexandre Bultos, l'autre parce qu'elle voudrait hériter des rôles délaissés par M^me^ Calmont, laquelle est partie tout à coup pour Marseille. Le comédien Vallière complique ces intrigues de coulisses en provoquant un véritable scandale dans la salle. Il n'est presque aucun de leurs pensionnaires avec lesquels les Bultos ne soient ainsi en mauvais termes. Le retard apporté dans le paiement des appointements n'est pas fait pour rétablir la discipline. Si d'une part les directeurs se plaignent que depuis quelques années les exigences des comédiens ont beaucoup augmenté, d'autre part le Gouvernement se refuse à toute autorisation de majorer le prix des abonnements et des places prises au contrôle, parce qu'il est persuadé que cette majoration ne correspondra pas à une amélioration du spectacle. On se plaint de plus en plus de la composition de la troupe, du manque de soins dans l'ordonnance des représentations, dans celle des ballets ainsi que dans la mise en scène et les décors.

Dans le courant de l'année 1785, Alexandre Bultos, découragé par

l'inutilité de ses efforts, demanda à pouvoir quitter Bruxelles pour aller tenter de nouveaux débuts à Paris. La longue lettre qu'il écrivit à cette occasion au nouveau Ministre, le comte de Belgiojoso, n'est qu'un long plaidoyer *pro domo*. « Depuis douze ans que je suis à Bruxelles, je n'ai rien négligé pour remplir mes devoirs et même au delà; j'ai sacrifié ma santé par l'excès du travail pour satisfaire le public et mes supérieurs. J'étais revenu dans ma patrie avec une douzaine de mille francs que j'ai perdus dans une entreprise qui devait assurer ma fortune... Ici rien n'est stable, tout peut changer d'un instant à l'autre, la direction n'est plus assurée que pour trois ans; au moindre revers qui arrive aux directeurs par la fuite d'un sujet ou la non-réussite d'un autre, la Cour nous menace d'ôter son abonnement : que deviendrois-je si pareil malheur arrivoit ? Je vois que nous peuplons les spectacles de Paris de sujets de Bruxelles et malgré cela on se plaint toujours de la médiocrité de la troupe; on veut avoir tout les premiers sujets avec une recette qui ne passe pas deux cents mille livres, tandis que Bordeaux, Lion et Marseille reçoivent jusqu'à cinq cents mille francs; à présent que la recette est entre les mains de gens qui rendent compte jusqu'au dernier liard, on doit être à même de juger que la dépense excède la recette et qu'il ne sera pas possible de continuer si on ne trouve pas de nouvelles ressources, soit dans les abonnemens soit dans la construction d'une nouvelle salle... »

Dans sa forme un peu amère cette lettre disait vrai : tout s'était ligué pour détruire les projets des Bultos tant au Grand Théâtre qu'au petit spectacle du Parc. En réalité ils supportaient les désastreuses conséquences d'un régime qui avait été en empirant d'année en année. Le Gouvernement, qui n'avait jamais rien octroyé aux directeurs, sinon des privilèges plus onéreux que bienfaisants, faisait supporter à chaque entrepreneur les erreurs précédentes, si bien que les Bultos arrivaient, au bout du siècle, à plier sous la charge en dépit de leurs efforts. Bultos dans sa lettre indiquait en effet le remède : il fallait changer la méthode. A l'augmentation des frais généraux devait répondre celle de la recette, qui était notoirement insuffisante. Mais pour cela il fallait demander aux abonnés, c'est-à-dire à la noblesse, un sacrifice qu'ils se refusaient à faire. Il fallait aussi, pour pouvoir exiger une troupe de premier ordre, accorder au Théâtre une subvention importante. C'était là une innovation à laquelle l'Empereur, toujours à court d'argent, ne pouvait se décider.

Restait enfin l'obligation de construire une nouvelle salle. Le vieux théâtre de Bombarda tombait en ruine. En avril 1785, le bruit courut que les loges menaçaient de s'effondrer dans le parterre. Les deux architectes

Montoyer et Guimard, furent chargés d'expertiser le bâtiment et ils conclurent à la nécessité d'étayer les quatre premiers rangs de loges sur tout le pourtour de la salle. La maçonnerie est encore en bon état, bien que des crevasses y apparaissent; tout le gîtage de l'amphithéâtre est en sapin vermoulu. L'assemblage des loges et des corridors est mauvais; il est hors de niveau et peu solide. Si un seul des montants — ce sont heureusement les vieux chênes taillés par Bombarda dans la forêt de Soignes — vient à manquer, tout s'écroulera. A la moindre surcharge on risque un effondrement et le danger augmente chaque année. Les loges et l'amphithéâtre doivent être entièrement reconstruits. Il est également indispensable d'avoir un grand magasin à décors pour diminuer le danger du feu; quant aux petites loges non voûtées où les acteurs et les actrices s'habillent, elles sont construites en cloisons de bois, la plupart revêtues de papier, tellement dangereuses pour l'incendie qu'il est étonnant qu'il ne soit déjà arrivé malheur (1). Dans un rapport antérieur, Montoyer et Fisco avaient déjà constaté que le plancher des loges incline vers le parterre, que la frise de l'avant-scène est fendue et la corde des contre-poids usée; les greniers surchargés d'accessoires font que les décors manquent absolument de place, qu'ils se détériorent et encombrent le plateau. Inutile d'ajouter que cette situation désastreuse perdurera encore longtemps (2). En mars 1788 on verra les architectes Dewez et Corblon, commis à un nouvel examen, conclure à l'état de vétusté très avancé du bâtiment : « Il est impossible, diront-ils, d'assurer la solidité de cet édifice, quelque expédient qu'on puisse trouver, quelque remède qu'on y emploie; le théâtre sera toujours défectueux du côté de la charpente et dangereux à certains égards, sans compter les risques d'incendie (3) ».

La question du magasin des décors et des dégagements du théâtre n'était pas nouvelle. Dès 1774, on avait songé à aliéner le jardin contigu de la fondation de Saint-Eloi (4). L'année suivante, par lettre d'octroi, on avait autorisé Vitzthumb à acquérir ce terrain et les administrateurs de la fondation à le vendre, le tout « à dire d'estimation ». Par lettre du 13 janvier 1779, Charles de Lorraine, estimant qu'une prompte décision

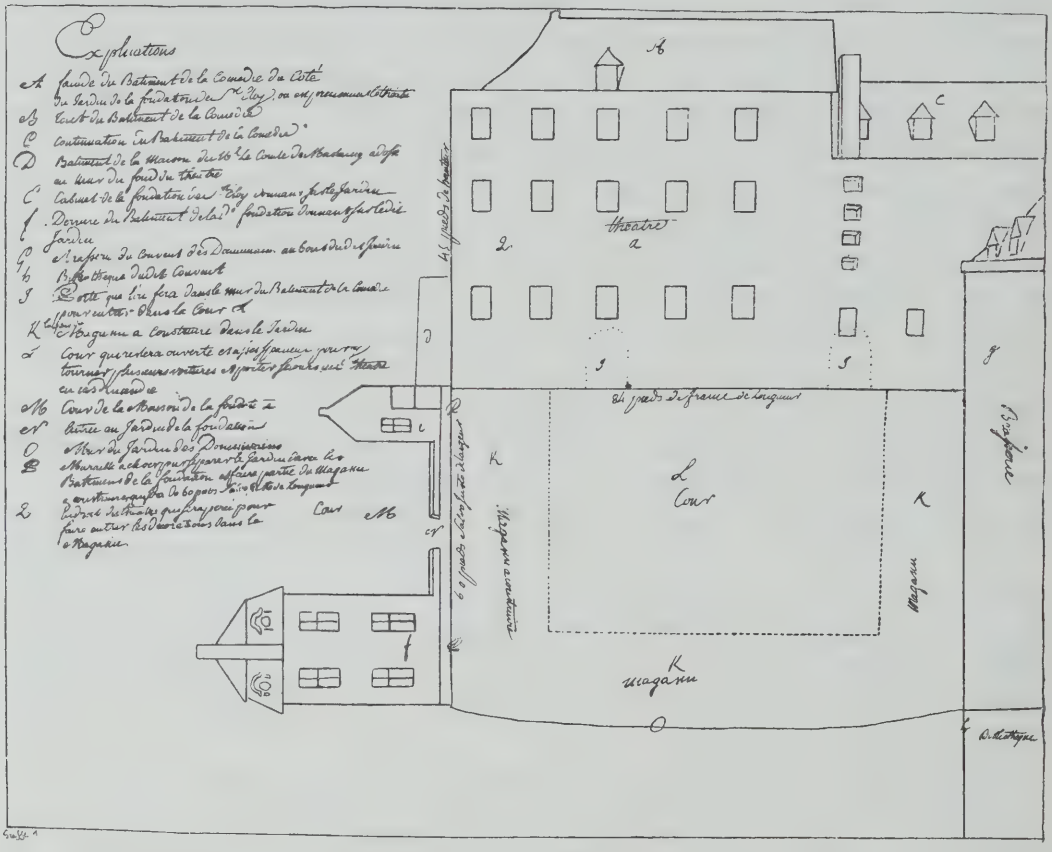
(1) A. G. R Secrétairerie d'Etat et de Guerre, liasse 2133.

(2) Ibidem, rapport des architectes Montoyer et Fisco (10 avril 1784).

(3) Ibidem, rapport de l'architecte Dewez (mars 1788).

(4) En effet, le 10 mars 1774, Vitzthumb et Compain, jugeant que l'entassement des décors et du matériel encombre le théâtre et retarde le cours des représentations, avaient demandé à pouvoir acheter le jardin de la Confrérie de Saint-Eloi moyennant une rente annuelle de 120 florins à rembourser au denier 25. Le Magistrat de la Ville, dont le Tribunal aulique avait pris l'avis, conclut au rejet de la demande, estimant que ce jardin était utile en cas d'incendie de la salle pour attaquer le feu par derrière et que d'ailleurs la rente offerte était insuffisante. (A. V. B. Liasse 621.)

était d'utilité publique, ordonnait aux officiers fiscaux de passer outre à toutes réclamations des proviseurs de la Fondation afin que les bâtiments à construire fussent prêts aux Pâques prochaines. Vitzthumb en effet exposait, dans sa dernière requête, que les décors embarrassaient les coulisses au



PLAN-CROQUIS DRESSÉ PAR L'ARCHITECTE FISCO POUR MONTRER LES ABORDS DU GRAND THÉATRE DU CÔTÉ DE LA LONGUE RUE DES CHEVALIERS ET DÉMONTRER LA NÉCESSITÉ D'ALIÉNER LE JARDIN DE LA FONDATION DE SAINT-ÉLOI.

point d'encombrer tout, d'étouffer voix et musique et de retarder le spectacle. Mais, en dépit des ordres du Prince, rien n'avait encore été fait (1).

En 1785 le Gouvernement étudia cependant de près la question de savoir s'il n'y avait pas lieu de reconstruire entièrement le théâtre. Des projets, dont plusieurs émanant de particuliers, furent alors mis en

(1) A. G. R. Office fiscal de Brabant, dossier 1031, intitulé « Bâtiments du Théâtre ».

avant (1). Brion, l'archiviste du Conseil Privé, reprit sans le savoir l'intention primitive de Bombarda qui voulait ériger le Grand Théâtre au Parc, dans le massif à l'angle de la rue du Conseil de Brabant et de la rue Royale. Il proposait de prendre pour modèle, afin d'éviter des mécomptes, le théâtre de Lyon, qui passait alors pour un des meilleurs de France. Le projet insistait sur la nécessité d'augmenter le nombre des loges, car celui des familles qui s'abonneraient est plus grand que celui des loges existantes et, en outre, le défaut de loges fait fuir les étrangers, « surtout des familles angloises entières, que l'on sait avoir quitté Brusselles, par la seule raison qu'elles ne pouvaient avoir de loge au spectacle ». Quant à l'ancien théâtre, on en ferait une salle accessoire pour les comédies bourgeoises, les bals, les redoutes, les concerts, les spectacles forains et, si possible, une salle de jeu. « Au grand caffé de la Monnaie, il y a presque tous les jours, une quarantaine de tables de jeu dans des places très incommodes et malsaines : tout le monde préféreroit naturellement de jouer dans un endroit qui par son étendue et son élévation exposeroit moins la santé des joueurs. » L'argent nécessaire à ce travail pourrait aisément être levé par le Magistrat de la ville ou à son défaut par le Gouvernement lui-même : les états du marquisat de Moravie ne venaient-ils pas, avec l'approbation souveraine, de reconstruire le Théâtre de Brunn, et d'acheter un grand bâtiment contigu pour y installer une élégante salle de redoutes ?

Parmi tous ces projets, le Gouvernement ne s'arrêta qu'à ceux de l'architecte français Charles de Wailly, qui vint à Bruxelles étudier longuement le problème et qui établit plusieurs plans détaillés. A cet effet, le 15 juillet 1785, de Wailly (2) signa, avec les conseillers De Limpens et De Le Vielleuze, la convention suivante : « Je soussigné m'engage et m'oblige par cette envers le Gouvernement général des Pays-Bas à délivrer et fournir à ses ordres et à sa disposition tous les plans, profils, coupes et élévations, faites et à faire pour le Grand et le Petit Théâtre de Bruxelles, tels que je les ais proposés de mon chef au dit Gouvernement général des Pays-Bas et qu'ils ont été signés pour le Grand Théâtre, par Messieurs Werrebrouck et Melerio d'Anvers, et tels que je les ai présentés

(1) *Projet de construction d'un salle de spectacle pour Brusselles.* (Bruxelles, 1786, Dujardin.)— *Mémoire sur la construction d'un nouveau théâtre à Bruxelles,* par Brion, archiviste du Conseil privé. (A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, farde 1479.) *Projet de construction d'une salle de spectacle pour Bruxelles.* (Liége, 1785, in-8° de 14 pages, avec un plan gravé d'une partie du Parc.)

(2) Charles de Wailly était déjà à cette époque l'auteur, avec Peyre, de la première salle de l'Odéon (1782) à Paris. Sur cet intéressant artiste, voir *Notice sur la vie et les ouvrages de Ch. de Wailly* par F. G. I. S. Andrieux (Paris 1779 in-8°.) Mémoires de l'Institut, t III, p. 1801. *Notice historique sur Charles de Wailly, architecte, membre de l'Institut* par Joseph Lavallée (Paris, imprimerie de la Société des Amis des Arts, an VII.)

pour le Petit Théâtre; je m'engage de plus à surveiller l'exécution des ouvrages de ces deux Théâtres et à me rendre et rester à cet effet sur les lieux lorsque ma présence y sera jugée nécessaire par le Gouvernement, le tout pour une somme de cinq cent louis d'or en tout, sans aucune autre vacation ni autres frais, excepté le paiement des voyages de Paris à Bruxelles et de Bruxelles à Paris, lorsque je serai obligé d'en faire pour cet objet. Fait à Bruxelles, le 15 juillet 1785. Signé De Wailly. »

Cette soumission fut agréée, au nom du Gouvernement, par les conseillers délégués et elle fut déposée en original au greffe du Tribunal aulique (1). Dans son projet primitif, l'architecte français voulait reconstruire le Grand Théâtre sur son emplacement, en acquérant de plus le bâtiment de la brasserie contiguë appartenant aux Dominicains, ainsi que le terrain occupé par le jardin et la chapelle de la fondation de Saint-Eloi, qui venait d'être démolie. A cette époque le Grand Théâtre appartenait encore pour deux tiers aux créanciers de feu Guillaume Charliers de Borgravenbroeck et pour un tiers à son fils Charliers d'Odomont. De Wailly estimait l'ensemble des travaux à deux cent mille florins, argent courant, dont Charliers acceptait de faire le quart. La transformation visait surtout à agrandir la salle. Il y avait dans le vieux Théâtre de Bombarda trois rangs de loges proprement dites, avec dix-sept loges à chaque rang. Le plan nouveau portait ce nombre à vingt-sept, trente-quatre et vingt loges, dont trente-huit « loges à feu » au lieu des douze loges actuelles. Les anciennes loges étaient très incommodes, surtout les loges latérales, où il n'y avait que trois personnes sur le devant qui fussent en état de voir quelque chose vers la scène. Les nouvelles loges de côté étaient de quatre spectateurs, mais tout le monde pouvait voir commodément. Ces modifications devaient porter l'ensemble de l'abonnement de quarante-neuf mille neuf cent trente-neuf florins à septante-huit mille quatre cent nonante-deux, car on était certain de tout louer, à voir l'acharnement de ceux qui s'inscrivaient au Tribunal aulique pour se disputer une loge dès qu'il y en avait une de vacante. Les fonds avaient été réunis par MM. Jean Werrebroeck et Mellerio d'Anvers, qui présentèrent une soumission le 4 juillet 1785, mais ils se désistèrent quelques jours après, ayant appris que le Gouvernement se réservait la faculté de reprendre le théâtre quand il le voulait — c'est-à-dire en cas de réussite — en remboursant simplement le capital levé à cet effet.

Ce projet n'ayant pas abouti, De Wailly retourna à Paris, mais on lui promit qu'en récompense de ses travaux, rien ne se ferait aux deux théâtres

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, farde 2133.

de Bruxelles que sur ses plans et sous ses ordres (1). C'est dans cette idée qu'il fit une autre esquisse pour l'érection d'une salle nouvelle au quartier de Jéricho : le Métier des Merciers avait été sollicité par le Gouvernement d'y apporter son concours financier. Tour à tour abandonnés puis repris, ces divers projets n'aboutirent point par suite de l'indécision et de l'incurie des pouvoirs publics, qui découragèrent les meilleures volontés. Quatre ans après, en mars 1789, on étançonna une fois encore la vieille salle et on fit repeindre l'extérieur des loges, le plafond du parterre et les quatre colonnes de l'avant-scène. En réalité, le Grand Théâtre de Bombarda devait encore survivre à l'Empire !

Sur ces entrefaites, Alexandre Bultos mourut brusquement, le 20 septembre 1787, des suites de ses fatigues. Comme acteur, il avait su se concilier les faveurs et comme homme, il passait pour intègre. C'était un esprit cultivé et il avait vu s'ouvrir devant lui les meilleurs salons de Bruxelles. Aussi fut-il très regretté et il y eut grande affluence de monde à ses funérailles, qui furent célébrées en grande pompe à l'église des Augustins.

Herman Bultos conserva seul la direction jusqu'à la clôture de Pâques 1788, mais cette fin d'année théâtrale fut tout entière occupée par les compétitions sourdes ouvertes autour de la succession d'Alexandre Bultos. Celui-ci laissait à son frère une situation très obérée, une direction difficile à la tête d'une troupe d'autant plus indisciplinée qu'elle ne comptait pas de sujets d'élite, qu'elle était mal payée et que les circonstances politiques allaient se prêter au désordre et détourner l'attention du spectacle. Dans les derniers mois de l'année 1787 commencent à se manifester les premiers troubles d'où sortira la Révolution brabançonne, et le Gouvernement aura désormais d'autres préoccupations et bientôt d'autres inquiétudes. L'Archiduchesse Marie-Christine et son mari Albert de Saxe-Teschen ont beaucoup moins que Charles de Lorraine le souci des questions artistiques. Quant au comte de Murray et au comte de Trautmansdorf, Gouverneurs Généraux par intérim, ils seront entièrement absorbés par les soucis diplomatiques et les obstacles que crée à la politique de Vienne la coalition des Etats Généraux aux Pays-Bas.

A peine Alexandre Bultos était-il mort que le Gouvernement fut assailli de demandes, émanant presque toutes de sujets de la troupe, qui demandaient à le remplacer et à être nommés codirecteur avec Herman Bultos. Ce fut le cas de J.-B. Cifolelli, dont la fille est une des principales

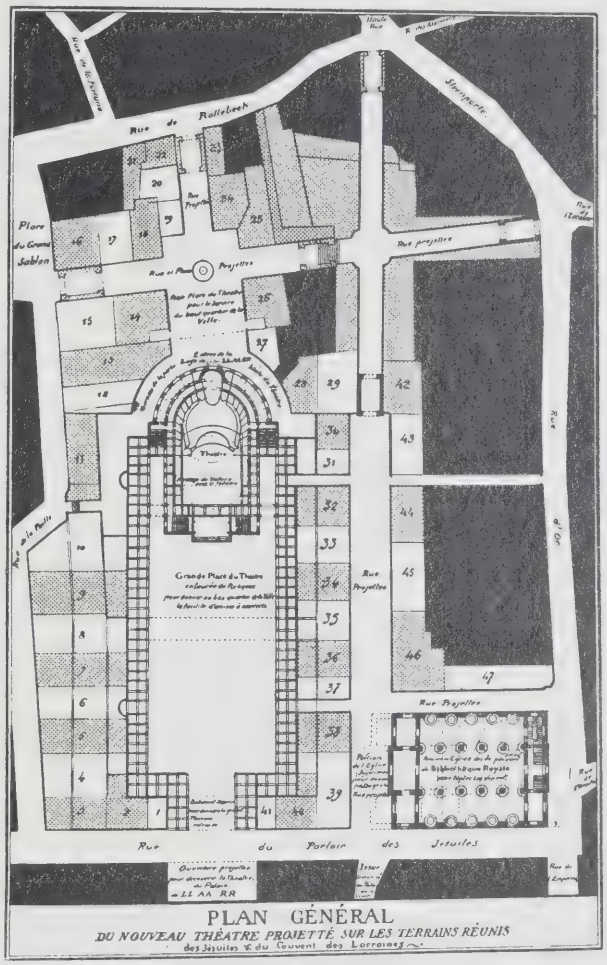
(1) Lettre de De Wailly du 27 août 1785 et réponse du Gouvernement du 17 septembre. Ibidem.

chanteuses de la troupe; elle a épousé Charles Riquier, également comédien, qui introduit à son tour une demande, le 18 octobre : il se croit toutes les aptitudes requises puisqu'il a été précédemment, à ce qu'il assure, directeur de spectacle en France, ainsi qu'à Bruges et à Gand. Avec sa femme qui le cautionnerait, il gagne treize mille cinq cents livres et il est disposé à céder une partie des honoraires attachés à la place de directeur pour l'entretien des enfants de l'aîné des Bultos, durant les cinq années de l'octroi qui restent à courir. Il renouvela plusieurs fois sa requête, diminuant ses prétentions et n'aspirant qu'au titre de directeur. Mais, à peine la troupe eut-elle appris les démarches faites par Riquier et les siens, qu'elle protesta et écrivit à Herman Bultos, dès le 16 octobre, une lettre collective qui est un violent réquisitoire contre Riquier : « Si vous êtes jaloux de conserver la concorde et la bonne harmonie dans la troupe, si vous voulez y maintenir l'amour du devoir et y perpétuer la bonne volonté générale, restez seul directeur et soyez le conservateur des droits de vos neveux. Si vous êtes forcé de vous choisir un second qui doive surveiller avec vous leurs intérêts et ceux de la masse des créanciers, jetez les yeux sur tout autre que le sieur Riquier : quelque soit votre choix, nous y souscrirons avec plaisir, mais ne nous exposez pas à la douleur amère de recevoir les ordres d'un homme qui nous est si justement désagréable (1). » Les comédiens de la troupe ne furent pas les seuls à protester : les créanciers d'Herman Bultos et ceux de l'avocat Cupis de Camargo, auxquels la recette générale du spectacle appartenait depuis 1783, demandèrent également que la direction fût continuée à Herman Bultos, ses neveux, sous la garde d'un tuteur, devant conserver les droits et les profits de la codirection. La discussion se prolongea jusqu'en 1789; mais, durant ce temps, Herman Bultos s'était maintenu à la tête du Grand Théâtre, ayant fait agréer Ignace Vitzthumb pour s'occuper des intérêts des enfants de son frère et diriger toute la partie musicale : quant à la comédie, elle était régie par De La Croix, un vieux comédien retiré de la scène, ancien régisseur à Toulouse, à Nantes, à Turin, dont tout le monde louait les connaissances et la courtoisie. De la sorte Herman Bultos pouvait faire valoir que la conduite du spectacle était confiée à des hommes expérimentés et dont la troupe acceptait l'autorité.

Cette situation était transitoire; il fallait en venir à mettre ordre à un état de choses résultant d'un manque croissant de discipline. L'octroi du Grand Théâtre n'était plus qu'une dépouille que se disputaient sans merci une nuée de créanciers et des comédiens improvisés directeurs, ne présentant aucune garantie et n'ayant aucune valeur personnelle. D'autre

(1) Toutes les pièces concernant la succession d'Alexandre Bultos sont dans A. G. R. Conseil du Gouvernement Général, carton 105.

part le Gouvernement n'abandonnait pas le projet de reconstruire la salle. Bultos sentit que la direction et un octroi de longue durée étaient à ce prix. Pour la rentrée de Pâques 1791, il lia partie avec un de ses pensionnaires, Jean-Pierre-Paul Adam (1), et ils obtinrent un octroi de vingt ans à condition de construire un nouveau théâtre au même emplacement que l'ancien. Les plans et les travaux devaient être soumis à De Wailly et exécutés sous ses ordres. Tout devait être terminé en un an et, pour subvenir aux frais, les entrepreneurs étaient autorisés à lever un capital de cent mille florins, en cent actions de mille florins, donnant droit chacune à l'entrée permanente aux spectacles pendant toute la durée de l'octroi (2).



PLAN DRESSÉ PAR CHARLES DE WAILLY, POUR L'ÉRECTION D'UN NOUVEAU THÉATRE SUR L'EMPLACEMENT DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES ET DU COUVENT DES CI-DEVANT LORRAINES.

(Original aux A. G. R.)

De Wailly, rappelé à Bruxelles, étudie la question pour la seconde fois et il préconise l'achat et la démolition de l'ex-église des Jésuites, puis de celle des Lorraines, qui toutes deux étaient atteintes par les édits de Joseph II, supprimant les couvents. L'architecte établit même un plan détaillé et d'une très heureuse conception, utilisant l'emplacement de l'église des ci-devant Lorraines, rue d'Or. Mais la Commission du Conseil Privé, chargée d'examiner tous ces projets,

(1) En réalité, ils s'étaient déjà associés en 1790 durant l'éphémère souveraineté des Etats de Brabant. L'octroi ne fit donc que ratifier un état de choses vieux d'une année.

(2) Voir le texte de l'octroi dans FABER, t. IV, p. 105.

conclut impérieusement au maintien du théâtre dans sa situation primitive. Les devis de De Wailly étaient d'ailleurs beaucoup trop élevés et d'autre part les bâtiments religieux qu'on voulait désaffecter étaient nécessaires aux services publics. L'argent faisait défaut et il fallait s'en tenir à un projet plus modeste; les idées de De Wailly étaient combattues par Montoyer et par Nivois, deux architectes commis à l'examen des plans. Bref, on discuta longuement et on ne conclut point : une fois encore, les choses restèrent en l'état, bien que l'octroi contint une clause qui le déclarait caduc si le nouveau théâtre n'était pas terminé dans les douze mois (1).

D'autres événements d'ordre politique avaient accompagné ces discussions intestines et ils avaient fait participer la troupe et la scène aux événements de 1789 et de 1790, qui changèrent un moment les destinées de la Belgique.

Le 18 décembre 1789, Henri Vander Noot fait son entrée à Bruxelles. Le général d'Alton a fui et la ville n'a plus de garnison autrichienne : c'est le triomphe, au moins momentané, des patriotes et l'accueil qui est fait par le peuple à celui qui en est le chef, est plus enthousiaste que celui d'un souverain. Escorte dans les rues. *Te Deum* à Sainte-Gudule « dans le prie-Dieu où s'était agenouillé Joseph II ». Le soir, « après avoir assisté à un banquet auquel avaient été invités les chefs de l'insurrection, Vander Noot se rendit au spectacle, où on représentait *Brutus* (2) et la *Rosière de Salency*. Il prit place dans la loge des Gouverneurs Généraux. Toutes les allusions que présente la première de ces pièces, furent saisies avec enthousiasme; lorsque l'acteur, chargé du rôle du consul romain (3), vint débiter une tirade adaptée à la circonstance et dans laquelle le personnage, animé d'un esprit prophétique, annonçait les brillantes destinées promises aux Belges, lorsqu'avec l'énergie d'un inspiré, il prononça ces vers :

Sur les débris du trône et de la tyrannie,
Du Belge indépendant s'élève le Génie,

(1) A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, farde 2133.

(2) Il faut lire dans le *Journal de Bruxelles* les articles enflammés de Beaunoir pour juger de l'effervescence des esprits. Les comédiens ont-ils joué *Brutus*, « cette pièce, s'écrie-t-il, supérieurement rendue dans toutes ses parties, a produit la plus vive sensation et le plus grand enthousiasme; tout a été vivement senti, rien n'a échappé à nos dignes patriotes et nous les avons vus, en plaignant la faiblesse de Titus, en versant même des larmes sur son sort, applaudir et partager la noble fermeté de Brutus, éprouver comme lui tous les élans d'un cœur vraiment républicain et reconnaître dans tous ses traits ceux du vengeur de la Belgique et du fondateur de la liberté. Cette tragédie est réellement la pièce du moment... Voilà les grandes leçons, voilà les vraies leçons qu'on doit donner aux peuples républicains, c'est alors que véritablement le théâtre est l'école des sages et des héros et qu'on ne saurait trop y appeler le peuple. » (*Journal de Bruxelles*, 5 janvier 1790.)

(3) L'acteur Champmélé.

l'assemblée se leva tout entière, les chapeaux furent agités, les sabres étincelèrent et les voûtes de la salle retentirent des cris de : « Vive la liberté! Vive Vander Noot! » (1). Puis l'acteur Mees chanta, sur un air de *Tom Jones*, des couplets patriotiques, dont l'intention était assurément plus louable que la prosodie! (2). Au mois de janvier, le 25 et le 28, ces mêmes ovations se reproduisirent en l'honneur du général patriote Vander Mersch. Les esprits étaient surexcités et tout leur était sujet à acclamer ces idées de liberté, nouvelles pour tous, et à porter aux nues le nom de ceux qui les incarnaient aux yeux du peuple brabançon. Tout le répertoire révolutionnaire de Paris passe aussitôt à l'affiche de Bruxelles : le 23 janvier, c'est le *Paysan Magistrat*, de Colot d'Herbois, deux jours après c'est la *Mort de César*, puis *Sarguines ou l'Elève de l'Amour* de Monvel, musique de Dalayrac. Les libraires débitent « en quatre éditions différentes » le triomphal *Charles IX ou l'Ecole des Rois* de M. de Chénier. « Mais pourquoi, s'écrie le gazetier Beaunoir dans son *Journal de Bruxelles, dédié à la Patrie*, pourquoi donner toujours la préférence aux nouvelles françaises? Parce que dans ce moment la France, travaillant à une régénération entière, offre le tableau le plus intéressant à une nation qui se régénère! » A la rentrée d'avril, la troupe changea de nom et l'affiche nouvelle portait que :

Par permission de l'Amman, les Comédiens ordinaires de la Ville de Bruxelles, sous la direction des sieurs H. Bultos et Adam, donneront aujourd'hui, 5 avril 1790, pour l'ouverture du Théâtre : *Panurge dans l'isle des lanternes*, opéra en trois actes, musique de Grétry, orné de tout son spectacle (3)

La Révolution brabançonne vit naturellement éclore, parmi les gazettes et les pamphlets, quelques pièces de circonstances — la *Récompense patriotique*, par le marquis de W..., l'*Ombre de Joseph II*, *Quel parti faut-il prendre?* — dont le patriotisme fait tous les frais à défaut de qualités dramatiques (4).

Henri Vander Noot fut, durant cette année 1790, à l'apogée de sa gloire. Le 15 juillet, jour de la Saint-Henri, le spectacle, qui se composait du *Guillaume Tell* de Lemierre et de la *Récompense patriotique*, fut orné d'un chœur dont les vers avaient été composés par M^me^ de Belem, la célèbre

(1) Henne et Wauters, *Histoire de la Ville de Bruxelles*, t. II, pp. 370-371.

(2) Faber, t. II, p 196.

(3) Le 23 mars, le trésorier de la Ville était autorisé par le Magistrat à habiller le Suisse de la Comédie à la livrée de la ville et le 5 mai suivant, il recevait ordre de verser aux comédiens un subside de 6,000 florins. (A. V. B. Registre 1315 : Décisions du Collège [1787-1790], pp 402-432-434.)

(4) Les gazetiers et les folliculaires, maîtres de l'opinion en ces heures troublées, imposent leurs productions hâtives à une direction qui redoute les événements. Le plus turbulent est ce Robineau de Beaunoir dont le rôle révolutionnaire fut à tout le moins interlope. Le 26 avril 1790, il fait jouer un opéra en trois actes, le *Mari Vengé ou le Mystificateur*, musique de Duquesnoy.

Pinau, dont on sait l'influence sentimentale et quasi-mystique sur Vander Noot (1). La direction du théâtre ne voulut d'ailleurs pas être en reste de flatteries et le directeur Adam écrivit et chanta pour la circonstance quelques couplets dithyrambiques.

Hélas ! Ce bel enthousiasme ne dura pas. Vander Noot n'eut pas l'autorité voulue pour organiser cette Révolution qu'il avait fait éclater. Les querelles qui divisèrent ses partisans et ceux de Vonck, les scènes de troubles qui ensanglantèrent les rues de Bruxelles firent bientôt pâlir son étoile. « Le 23 octobre, veille de l'anniversaire de la proclamatiou du manifeste brabançon, lorsque le directeur vint annoncer au public le spectacle du lendemain, en ajoutant que « M. Henri Vander Noot honorerait cette représentation de sa présence », un silence glacial accueillit cette annonce, pas un seul applaudissement ne se fit entendre... La réception de Vander Noot au spectacle fut aussi froide que l'avait été l'annonce de sa présence; comme dans les rues qu'il traversa, les *vivat* de ses séides restèrent sans écho. Beaucoup de membres du Congrès se montrèrent même blessés de ce que l'affiche eut annoncé qu'il viendrait au théâtre et, bien qu'ils eussent tous reçu des billets, très peu y parurent » (2).

Les jours de gloire de Vander Noot étaient comptés et les acclamations en son honneur ne devaient plus remplir la salle du Grand Théâtre. Les troupes impériales du maréchal de Bender marchaient sur Bruxelles quelques semaines plus tard et, le 2 décembre 1790, Vander Noot devait fuir la ville. Trois jours après, le maréchal de Bender faisait une entrée solennelle et le soir il assistait à une représentation de la *Partie de Chasse de Henri IV* et des *Deux Petits Savoyards* de Dalayrac. Ce fut à son tour à être acclamé, mais il le fut un peu par ordre et sans enthousiasme. Les Gouverneurs Généraux, l'Archiduchesse Marie-Christine et son mari, revinrent quelques mois plus tard : le 15 juin 1791, ils rentrèrent au Palais de Bruxelles et dans la soirée ils se montrèrent au spectacle, où on représenta l'*Impromptu du cœur*, à-propos de circonstance. La ville, à ce moment, était encore en pleine effervescence. Des bagarres se produisaient presque tous les jours; la nuit, on arrêtait des partisans de Vander Noot qui distribuaient des libelles séditieux contre les royalistes et les vonckistes. Parmi eux se trouva un jour Paul Vitzthumb, le fils de l'ancien directeur du spectacle, qui partageait son temps entre la musique — il était timbalier au théâtre et dans l'orchestre de la Chapelle Royale — et le dessin, dans lequel il excellait. Comment fut-il mêlé à cette échauffourée du faubourg de

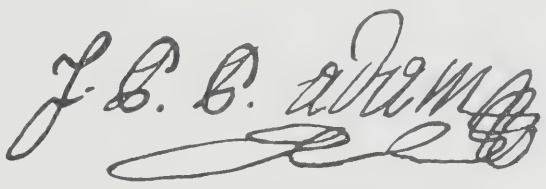
(1) Voir sur Mme de Belem, la « Pompadour des Pays-Bas », une intéressante étude de Frans Van Kalken. (Bruxelles, 1923.)

(2) Henne et Wauters, op. cit. t. II, p. 399.

Koekelberg? Nul ne le sait. Il n'en fut pas moins condamné à la détention par le Tribunal aulique et il subit sa peine à la prison de la Porte de Hal. Ce ne fut qu'à la fin de janvier 1792 que les instances réitérées de Henri Mees et de sa femme parvinrent à faire élargir le prisonnier (1).

Les moindres incidents devenaient prétexte à bagarre. Le port de la cocarde blanche ayant été interdit par les patriotes, l'autorité militaire autrichienne prit un arrêté qui engageait tous les citoyens à l'arborer pour donner une preuve de leur loyalisme envers la maison d'Autriche et qui obligeait les comédiens à la porter en scène quand ils jouaient des rôles en uniforme. Les directeurs Bultos et Adam, dans l'espoir de relever les recettes fort compromises par tous ces événements, avaient fait venir de Paris le fameux comique Beaulieu, le « niais » du Théâtre des Variétés Amusantes, le camarade de Volange et de Bordier, le créateur enfin du type théâtral de Cadet Roussel. On avait mis à l'affiche *Jean Bête* et *Nicodème*, deux des plus grands succès de Beaulieu et la soirée s'annonçait comme brillante, lorsque l'acteur se permit en public quelques plaisanteries irrévérencieuses au sujet de la cocarde blanche. Les propos ayant été aussitôt rapportés au maréchal de Bender, le « niais » fut immédiatement reconduit à la frontière avec ordre « d'aller faire le *Nicodème* à Paris ». Et le journaliste qui rapporte l'anecdote ajoute : « En vain, les directeurs ont employé tous les ressorts démocratiques pour le faire rester ; le héros, qui craint le knout, est parti en poste et a emporté l'argent des directeurs et les regrets des lionceaux (2). »

On a vu comment le Gouvernement autrichien confirma, le 24 mars 1791, l'octroi que les deux directeurs Bultos et Adam avaient obtenu de l'éphémère pouvoir des Etats Généraux du Brabant. Après avoir fait l'objet d'une nouvelle discussion qui dura plus d'une année, le projet de la construction d'une nouvelle salle de spectacle fut enfin abandonné. D'autres questions, autrement graves, retenaient ailleurs les soins et l'attention des Gouverneurs Généraux.



JEAN-PIERRE-PAUL ADAM,
codirecteur avec Herman Bultos

La troupe réunie pour la saison 1791-1792 était assez complète, mais ne comportait aucun sujet remarquable. C'était une honorable troupe

(1) A. G. R. Conseil Privé, carton 484 intitulé « Tribunal aulique ».
(2) De Beaunoir : *L'Ami des Hommes*, n° 12.

de province, où tous les emplois étaient tenus, tant dans la comédie et la tragédie que dans l'opéra et le ballet. L'orchestre était toujours de premier ordre : le nouveau « maître de musique », Paris, y avait maintenu les traditions d'Ignace Vitzthumb, alors tristement exilé à Amsterdam.

Mimi Vitzthumb, devenue M^me^ Mees, était l'enfant gâtée du public bruxellois. On célébrait, en vers et en prose, ses mérites de cantatrice — elle chantait les premières dugazon — et ses grâces de jolie femme (1). Henri Mees, de son côté, était parvenu à l'emploi de première basse-taille. Le ménage vivait heureux, il passait pour très uni et Mimi Vitzthumb n'avait qu'un regret, c'était de savoir son père malheureux (2).

Parfois la troupe était renforcée par une « étoile » venue de Paris : Elles n'eurent pas toutes le sort de Beaulieu : la «grande» Thénard, quand elle vint jouer, en 1791, *Zelmire* de Du Belloy, obtint le plus grand succès. Mais ces aubaines étaient rares, car les communications devenaient de plus en plus malaisées entre Paris et Bruxelles; les événements imprévus allaient se précipiter et se multiplier les causes de fermeture pour le Grand Théâtre. Le 28 novembre 1791, première « relâche » pour célébrer l'anniversaire de l'Impératrice Marie-Thérèse; le 8 mars suivant, la nouvelle de la mort de l'Empereur Léopold II arriva dans la capitale des Pays-Bas au cours de la soirée : on jouait au théâtre le *Magnifique* de Grétry, lorsqu'un courrier de Cour vint ordonner la fermeture immédiate, après une annonce au public faite par l'acteur Bursay. Le même cas se présente le 22 mai, l'Impératrice à son tour était morte inopinément. On allait représenter le *Mariage secret* de Desfaucherets avec le *Sourd ou l'Auberge pleine*, de Desforges, quand les portes de la salle furent fermées par ordre de l'huissier du Tribunal aulique.

Quelques mois encore, et c'en est fait du régime autrichien. Le 4 octobre 1792, on donnait en gala une représentation de l'opéra de Grétry : *Pierre-le-Grand*, et M^me^ Boquet, qui représentait Catherine, avait été chargée de chanter un couplet improvisé en l'honneur de l'Empereur François I^er^. Elle dut le trisser pour répondre aux ovations du public, ce même public qui, deux ans plus tôt, acclamait ici même Henri Vander Noot!

Un mois plus tard, le 8 novembre, trois jours après Jemmapes, l'Archiduchesse Gouvernante avec son mari quittait secrètement Bruxelles, de nuit, fuyant le palais par une porte de derrière. Ils se retiraient à Ruremonde. Les grenadiers de Dumouriez approchaient à marche forcée; le peuple, qui voyait dans les Français des libérateurs, jetait les armes qu'on lui avait distribuées pour défendre la ville. Le 13, l'arrière-garde autri-

(1) Cft FABER, t. II, p. 119.

(2) Sur la carrière de Mees et de sa femme, voir l'article nécrologique que leur consacra le journal *L'Oracle* de Bruxelles, du 10 mars 1819. Cft aussi les n^os^ des 20 et 21 mars 1819.

chienne était culbutée à Anderlecht, aux portes de Bruxelles. Ce soir-là, les comédiens donnaient le *Mort marié*, de Sedaine. La pièce venait de finir et l'orchestre allait attaquer les premières mesures du *Faux Lord* de Piccini lorsque la salle fut envahie par la foule criant : « Les Français sont là ! » Et le rideau resta baissé.

La Révolution venait de conquérir le Grand Théâtre (1).

La première entrée de Dumouriez à Bruxelles marque en réalité la fin de l'ancien régime. L'histoire du théâtre bruxellois appartient désormais à la période révolutionnaire. Troupe et répertoire sont animés d'un esprit nouveau. Les « Comédiens réunis des Républiques française et belgique », sous la direction de la citoyenne Montansier, entretenus par la Convention à laquelle ils coûtèrent plus de cent mille livres (2), seront désormais des agents de propagande. S'ils font applaudir le *Guillaume Tell* de Lemierre et les *Victimes cloîtrées* de Monvel, c'est moins pour leurs scènes théâtrales que pour leurs vertus civiques et leurs allusions aux événements du jour. C'est un soir de spectacle, tandis qu'on joue le *Brutus* de Voltaire et le *Départ des Volontaires* de Lavallée, que la foule arrache les armes de l'Archiduchesse Gouvernante, qui ornaient encore sa loge, et les remplace par le bonnet rouge.

Qu'importe que, du 23 mars 1793 au 9 juillet 1794, les Autrichiens soient revenus à Bruxelles. Ce retour n'est qu'un entr'acte. La fin du régime autrichien aux Pays-Bas est inéluctable. L'esprit de liberté souffle en tempête. En apparence peut-être le peuple acclamait encore le nom de l'Empereur, mais c'était du bout des lèvres, sous l'impulsion des agents provocateurs. Les yeux étaient tournés vers la France, à laquelle la République et l'Empire allaient unir les destinées des Pays-Bas belgiques.

Reconstituer le répertoire du Grand Théâtre pour le dernier tiers du XVIII[e] siècle serait en réalité énumérer toute la production dramatique française. Jamais l'influence de Paris ne s'est aussi rapidement et aussi profondément fait sentir : la répercussion des modes et l'évolution des

(1) Il nous faut ici rectifier une erreur souvent reproduite. La Montansier n'est pas venue jouer la comédie sur le champ de bataille de Jemmapes. La représentation du 12 novembre 1792 a été inventée de toute pièce par Victor Couaillac dans son livre *Grandes et Petites Aventures de Mademoiselle Montansier* (1863). Cette légende a été encore rééditée par M. L. Henry Lecomte dans *La Montansier, histoire anecdotique d'une comédienne* (Paris, Juven, 1904). M. A. Boghaert-Vaché en a démontré le caractère fantaisiste à plusieurs reprises et notamment dans un article de l'*Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, 30 avril 1904, col. 628 à 631. Sur le séjour de la Montansier en Belgique de janvier à mars 1793, voir un autre article de M. A. Boghaert-Vaché dans le *Petit Bleu* de Bruxelles du 27 mars 1904 et une étude de M. Gailly de Taurines, *Revue des Deux Mondes*, avril 1904.

(2) *Mémoires* de Dumouriez, t, III, p. 299.

idées donnent à la scène bruxelloise un caractère absolument parisien. Les troupes recrutent leurs meilleurs sujets parmi les acteurs des grandes scènes de province et groupent ceux-ci en un ensemble qui permet l'interprétation des œuvres jouées au Théâtre Français, à la Comédie Italienne et à l'Académie royale de musique. Tous les étrangers qui passent alors par Bruxelles — lisez Burney, Shaw, Derival — sont unanimes à proclamer les qualités scéniques du théâtre, surtout au point de vue musical. Vitzthumb avait mis l'orchestre sur un pied brillant, qui se maintint durant plus de trente années. La Place, écrivant à Favart, le 19 février 1776, proclame qu'à aucun point de vue la mise en scène n'est inférieure à ce qu'on pourrait voir à Paris et plus d'un auteur du temps déclare que le Grand Théâtre passe alors pour un des meilleurs d'Europe.

Le répertoire français y règne donc en maître. Les directeurs de Bruxelles ont à Paris leurs correspondants qui les tiennent au courant de tout ce qui s'y donne, qui leur font passer aussitôt que possible des exemplaires du livret ou une copie des manuscrits. L'abbé Nicoly traitera pour Vitzthumb avec Grétry afin que celui-ci, moyennant une pension annuelle, assure à Bruxelles la primeur de ses œuvres après Paris, et le même intermédiaire commandera un opéra nouveau à Philidor et à Gossec, car Vitzthumb ne reculera devant aucun frais pour garder à son théâtre cette brillante réputation (1).

Le goût de l'opéra-comique s'y développera comme à Paris : « Autrefois, pourra écrire le Prince de Ligne, il avait l'air de quelques chansons ramassées suivant la petite intrigue d'une pièce souvent à tiroir et ne représentait que le gai du moment. A présent, c'est la partie du spectacle qui renferme toutes les autres et devient tous les jours plus intéressante » (2). C'était celle qu'on soignait le plus à Bruxelles et à la fin du siècle chaque spectacle comportait une comédie et un opéra-comique. Les beaux jours de la tragédie étaient passés et le grand opéra ne rencontrait plus qu'un éphémère succès : « La tragédie non plus que le drame, écrit Vitzthumb en 1776, ne paraît pas faire la passion principale de notre Prince, non plus que de notre public... On est ici beaucoup plus amateur de comique que de sérieux et de la musique que de la déclamation... » (3).

La suite des œuvres peut être aisément reconstituée, les documents

(1) Voir Alphonse Goovaerts, *Un Opéra français composé en 1774 pour le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.* (Paris, Plon, br. in-8°.)

(2) *Lettres sur les spectacles* (1774) Lettre XIX, p. 149.

(3) Vitzthumb à Moreau (3 août 1776) à propos d'une offre que faisait De Rozoi de sa tragédie *Richard III.* (A. G. R. Secrétairerie d'Etat et de Guerre, carton 2133.)

ne font point défaut (1). Les pièces d'archives contiennent plusieurs listes dressées par les directeurs pour être soumises au Gouvernement conformément aux clauses des octrois (2). En 1792 l'*Almanach du spectacle de Bruxelles* pouvait dresser un « Catalogue alphabétique des tragédies, comédies, opéras-bouffons et comédies mêlées d'ariettes qui sont successivement représentées sur le Théâtre de Bruxelles » de 1787 à 1791 et qui comporte une nomenclature sans doute encore incomplète, mais déjà longue des œuvres montées au Grand Théâtre (3). On y rencontre tous les genres et tous les auteurs, depuis les tragédies vieilles de plus d'un siècle jusqu'aux derniers drames de Mercier, sans compter les pièces de Grétry et de ses émules faisant cortège à celles de Cimarosa, de Gluck et de Piccini. C'est toute l'histoire du théâtre français, étendant son influence sur une scène et sur un public qui semblaient devoir lui échapper davantage à en juger par les mesures prises dans d'autres domaines par le Gouvernement autrichien.

La dictature intellectuelle de la France était alors telle que Vienne préférait la voir régner, par crainte d'une influence prussienne qu'on redoutait plus encore. Le Gouvernement avait la certitude que le voisinage de la France rendait toute opposition inutile. D'ailleurs par quelle autre littérature remplacer cette littérature française qui éblouissait l'Europe et régnait jusque chez les adversaires politiques de la France? Vienne elle-même ne l'applaudissait-elle pas plus que l'allemande et plus que la sienne propre? De l'Italie nous n'entendions que la musique qui nous arrivait revêtue de paroles françaises et nous subissions peu cette anglomanie qui régnait en France et dont nous ne percevions que les échos. D'autre part le Gouvernement autrichien était arrivé à ses fins et il n'existait pas de littérature nationale. Au moins les mesures étaient-elles bien prises pour qu'il ne s'en développât aucune qui pût éveiller dans l'esprit du peuple des idées de nature à mettre en péril la tranquillité du cabinet de Vienne. « Avec la langue françoise, écrit Shaw en 1788, les coutumes et les manières de la France sont entrées dans les provinces belgiques. On y imite les mœurs des Français, la politesse et le ton de société de ce peuple, son goût pour la parure, ses amusemens même (4). » Aussi les productions dramatiques jouées d'original au Grand Théâtre et dues à des auteurs nationaux sont-elles

(1) Nous avons donné en détail les répertoires des années 1772-1773 à 1774-1775, d'après les dossiers de la créance Vitzthumb.

(2) Voir entre autre Secrétairerie d'Etat et de Guerre, 2133; Conseil du Gouvernement Général, carton 105; Conseil Privé, carton 1052.

(3) *Almanach du spectacle de Bruxelles.* (En Brabant, et se trouve chez Delahaye & Cie, à Bruxelles.)

(4) *Essai sur les Pays-Bas autrichiens,* traduit de l'anglais de M. Shaw, (Londres, 1788) p. 131.

rares et presque toutes insignifiantes. Le Prince de Ligne, pour faire sa cour à Angélique d'Hannetaire, fera-t-il jouer *Céphalide ou les autres mariages samnites* dont Vitzthumb brodera la musique, ce n'est là que jeu de prince et fantaisie d'un soir. Les éphémères à-propos de courtisans, pour un anniversaire de l'Empereur ou la fête d'un Gouverneur Général, ne valent pas un souvenir et les petits opéras de M^lle^ de Walckiers (1) n'ont pas plus d'importance comme production d'amateur que les improvisations révolutionnaires d'un Robineau de Beaunoir.

Ainsi, les deux derniers siècles de l'ancien régime en Belgique, sous les dominations espagnole et autrichienne, ont vu sur la scène bruxelloise acteurs et répertoire français. Depuis le temps où les premières troupes de « comédiens de campagne » s'en venaient tenter la chance et solliciter l'honneur de jouer sur le théâtre de la Cour, jusqu'aux dernières années du XVIII^e^ siècle, alors que Bruxelles était considéré comme une école d'apprentissage où les candidats à la Comédie-Française venaient faire l'essai de leurs talents, s'établit, se développa et s'imposa triomphalement en Belgique, cette influence intellectuelle qui depuis lors n'a cessé d'y régner pour la plus grande gloire de la littérature française.

(1) Voir sur elle une étude de Paul Bergmans dans la revue *Fadis*, 1909, pp. 81-82.

BIBLIOGRAPHIE

Première Partie. — SOURCES MANUSCRITES.

I. *Archives Générales du Royaume, à Bruxelles.*

Ancien Conseil Privé espagnol. — Carton 1280, intitulé « Comédiens ».

Conseil Privé Autrichien. — Cartons 1052, 1053, 1090, 1547. — Consultes du Conseil Privé. — Carton 484, intitulé « Tribunal Aulique ».

Conseil de Brabant. — Registres aux Sentences, nos 866, 882, 949, 952, 953, 955, 981, 985, 1191. — Correspondance du Conseil de Brabant, *passim,* surtout A. 141.

Conseil des Finances. — Registre 860.

Conseil des Finances (*Cour brûlée*). — Nos 118 et 167.

Chambre des Comptes. — Registres 67, 148, 1838, 1839, 46810. — Avis en Finance, liasses 470, 472, 473, 474, 475, 477, 481, 485, 520. — Cartons nos 43 à 45. — Actes et Appointements, liasses 181 et 188.

Papiers d'Etat et de l'Audience. — Registres 1020, 1028, 1029, 1030, 1031 et 1034. — Liasses aux Passeports.

Secrétairerie d'Etat et de Guerre. — Registres et Cartons 1242, 1478, 1479, 1489*ter*; no 2598 et ss. (Journal Secret de Charles de Lorraine). — Registres 1236, 1237 et 1238 (Correspondance de Cobenzl et du baron Van Swieten). — Liasses 2131, 2132, 2133 et 447. — Registres 2646 et 2647 (mortuaire du comte de Cobenzl).

Conseil d'Etat. — Cartons 113 et 477 (passeports et sauvegardes). — Registre 949

Conseil du Gouvernement Général. — Carton 105.

Notariat général du Brabant. — Liasses et registre nos 1, 55, 56, 57, 116, 117, 118, 123, 127, 128, 174, 184, 185, 186, 187, 188, 202, 211, 221, 225, 226, 228, 236, 253, 254, 257, 258, 260, 261, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 275, 282, 500, 595, 611, 619, 643, 667, 719, 754, 795, 796, 888, 940, 941, 967, 1029, 1130, 1161, 1174, 1186, 1234, 1301, 1320, 1341, 1362, 1470, 1585, 1616, 1617, 1619, 1620, 1637, 1639, 1715, 1749, 1754, 1872, 1908, 1942, 1943, 1946, 1947, 1948, 1949, 2003, 2045, 2056, 2093, 2128, 2183, 2184, 2187, 2198, 2479, 2481, 2987, 3390, 3392, 3396, 3397, 3398, 3867, 4413, 4498, 4505, 5028, 5313, 5314, 5591, 6698, 7123, 7192, 7464, 8326, 8852, 8857, 9078, 9079, 9084, 9085, 9240.

Office fiscal de Brabant. — Dossiers 1031, 1125, 1767, 4106

Chancellerie des Pays-Bas à Vienne. — Liasses 454, 457, 458.

Ouvrages de la Cour. — Liasse 33 et série de liasses et de registres non numérotés.

Comptabilité de la Maison du Prince Charles. — Ce fond n'étant pas encore inventorié, les liasses nombreuses qui le composent ne sont pas numérotées. Nous avons dépouillé toute la comptabilité.

Alcadie de Cour, Grand Maréchalat, Tribunal aulique. — Ce fond n'était pas classé définitivement lorsque nous l'avons consulté. Les numéros des dossiers indiqués étaient encore provisoires. Depuis lors, M. Tihon a terminé le classement et son répertoire permet de retrouver aisément le dossier cherché, grâce à la concordance onomastique qu'il a établie.

Greffe scabinal de Bruxelles. — Wyckboeken (Livres de Quartiers) nos 25, 30, 202. Registres 1314, 1315, 1318, 1524, 1562, 1563. Dossier 9473.

Etats du Brabant. — Nos 5836 à 5838, 5861, 5921. (Cahiers du 20e pour la Ville de Bruxelles)

Corps des Métiers et Serments. — Registres 632, 633, 634.

Cartulaires et Manuscrits — Registres 800, 923 (Journal des Cérémonies de la Cour, par Lozano); 964*a* (index raisonné des droits compétans à l'office de l'Amman de Bruxelles); 1248, 1374, 1559, 1589 (correspondance de P. Félix, agent à Bruxelles du prince régent d'Anhalt); liasse 1808 (correspondance de Compain Despierrières avec Franck).

II. *Archives de la Ville de Bruxelles, à l'Hôtel de ville.*

Registres aux baptêmes, aux mariages et aux décès des anciennes paroisses; liasse 621, intitulée « Théâtre »; registres 1315 et 2784 (correspondance de Gasparini.)

III. *Archives des Hospices de Bruxelles.*

Comptes des « Enfants trouvés » — Registres 159 et 162.

IV. *Archives d'Arenberg.* (Notes communiquées par M. Laloire.)

Comptes « Maison », année 1733 (receveur : P. Henrion), 1751, 1752, 1756 (receveur : Gaillard)

V. *Archives de l'Etat à Anvers et Gand.*

Anvers. — Minutes notariales, notaire Batta Claus.

Gand. — Ancien Conseil de Flandres, registre 731 des minutes notariales.

VI. *Archives étrangères.*

Archives communales d'Amsterdam, Puiboeken nr 698 et Proclamaties no 769.

Archives Farnésiennes à Parme, Carteggio Farnesiano : Casa Ducale « Alessandro Farnese », 1681-1685.

Deuxième Partie. — SOURCES IMPRIMÉES.

I. *Auteurs et Ecrits anonymes du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle.*

Adieux de la troupe italienne au public. (Feuille volante sans nom de ville ni d'imprimeur. Gr. in-8°, mais imprimée certainement à Bruxelles en 1759.)

Almanach du spectacle de Bruxelles. (En Brabant et se trouve chez Delahaye et C^ie^, près de la rue de Rollebeek, à Bruxelles, 1792, in-32.)

Almanach historique et chronologique de la Comédie françoise, établie à Bruxelles sous la protection de S. A. R. le prince Charles de Lorraine (MDCCIV), par De Beaumont, à Bruxelles, chez J.-J. Boucherie, rue de l'Empereur, pet. in-18.

Il a été publié un second volume pour 1755 de ce petit almanach Nous ne l'avons pas rencontré, mais il est mentionné dans le catalogue de la Bibliothèque dramatique de Soleinne, t. VI, n° 267.

Andrieux (F.-G.-I.-S.). *Notice sur la vie et les ouvrages de Charles de Wailly.* Paris, 1779.

(Avancinus). *Leopoldi Guilielmi, Archiducis Austriæ, Principis Pace et Bello inclyti, Virtutes,* a R.-P. Nicolao Avancino, Tyrolensi è Societate Iesu, S. Theol. Doctore et Professore Academico Viennæ, descriptæ. (Antverpiæ, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti. M. DC. LXV.)

Beauchamps *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante et un jusques à présent.* (Paris, Prault, 1735, 3 parties.)

(Burney). *De l'Etat présent de la musique en France et en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne,* ou Journal des Voyages faits dans ces différens pays avec l'intention d'y recueillir des matériaux pour servir à une Histoire générale de la musique, par Ch. Burney, professeur de musique. Traduit de l'anglais par Ch. Brack, de la Société royale de Gottingue. (3 vol., Gênes, J. Giossi, années 1809-1810.)

Le tome II a trait aux anciens Pays-Bas autrichiens.

Burney (Ch.). *A General History of Music, from the earliest Ages to the present Period.* (London, printed for the Autor, 1776-1789, 4 vol.)

Cantate en l'honneur de Son Altesse Royale, exécutée par M^lle^ De Amicis à la fin de l'opéra intitulé *Le Tuteur dupé,* dédiée à Son Altesse Royale. (Feuille volante, sans nom de ville ni d'imprimeur, gr. in-8°, mais imprimé certainement à Bruxelles en 1759 en même temps que le livret de la pièce.)

Chappuzeau (Siméon). *L'Europe vivante.* (A Genève, pour Jean-Herman Widerhold, 1667 et 1669, 2 vol.).

..... *L'Allemagne protestante,* suite de l'Europe vivante. (A Genève, chez Jean-Herman Widerhold, 1671.)

..... *Le Théâtre françois, divisé en trois livres.* (A Lyon, chez Mayer, 1674.)

Nous citons en général la réimpression plus accessible, donnée par G. Monval, chez Bonnassies, en 1876.

Chevrier. (F.-A.). *Le Colporteur.* (Londres, chez Jean Nourse. s. d.)

Nous citons la réimpression plus accessible donnée par Ad. Van Bever à la « Bibliothèque des Curieux » en 1914.

(Chevrier). *L'Observateur des Spectacles*, ou anecdotes théâtrales, ouvrage périodique par M. de Chevrier. (La Haye, 1762-1763)

(Compain Despierrières). *Lettre à un inconnu,* auteur d'une brochure intitulée : *Essais sur l'étude du comédien ou Complainte sur le théâtre de Bruxelles,* par Compain Despierrières. (Bruxelles, 9 août 1774, in-8° de 4 pages)

(D'Ancourt). *Théâtre de M. D'Ancourt.* (Paris, 1760. — Voir surtout l'Avertissement de cette édition)

Dazincourt (Joseph Albouiz, dit). *Mémoires.* (Paris, Favre, 1809.)

(Derival). *Le Voyageur dans les Pays-Bas autrichiens* ou Lettres sur l'état actuel de ces pays. (Amsterdam, 1782-1783, 6 vol.)

(D'Hannetaire). *Observations sur l'art du comédien...* par M. D'Hannetaire, ancien directeur des spectacles de la Cour de Bruxelles et pensionnaire de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine, quatrième et dernière édition. (A Paris, chez Ribou, Cloître Saint-Germain-l'Auxerrois, M. DCC LXXVI.)

Etrennes dramatiques utiles aux sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie... pour l'année 1783. (A Bruxelles et se trouvent à Paris chez Bradel, libraire, rue du Théâtre François et à l'Arsenal, Cour des Célestins, 1784, pet. in-18.)

Essai sur l'art du comédien ou Complainte sur le théâtre actuel de Bruxelles, par un amateur (S. l. n. n., 1774, in-12° de 45 pp.)

Favart (C.-S.). *Mémoires et Correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques,* publié par A.-P.-C. Favart, son petit-fils. (Paris, Léopold Collin, 1808, 3 v.)

Félicitations des éclaireurs de la comédie de Bruxelles, à Son Altesse Royale sur son heureux rétablissement, sur l'air du Pas d'Henri IV, dans les Triolets. (S. l. n. n., feuille volante in-4°.)

Guide fidèle, contenant la description de la ville de Bruxelles... (Chez Moris, libraire, à la Bible, 1761)

Lavallée (Joseph). *Notice historique sur Charles de Wailly, architecte, membre de l'Institut.* (Paris, imp. de la Soc. des Amis des Arts, an VII.)

Léris (M. de). *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres.* (Paris, Jombert, 2e édition [la meilleure], 2 vol. 1763.)

Ligne (prince de). *Mémoires, suivis de pensées* et précédés d'une introduction par Albert Lacroix (Amsterdam et Bruxelles, 1860.)

Nous citons plusieurs fois l'édition plus accessible dite du « Centenaire » et donnée par Eugène Gilbert. (Paris, Champion, 1914.)

..... *Lettres à Eugénie.* (Paris, M. DCC. LXXIV.)

La première édition ne porte pas d'autre titre. Il en parut une seconde la même année sous le titre *Lettres à Eugénie sur les spectacles,* à Bruxelles et se trouve à Paris, chez Valade, M. DCC. LXXIV. — M. Gustave Charliers a donné une très bonne édition critique de cet ouvrage dans l'édition du « Centenaire », Paris, Champion, 1922.

Loret. *La Muse historique.* (Edit. Daffis, Paris, 1878, 3 vol.)

Mlle d'Orléans. *Mémoires* (Anvers, 1730.)

Marmontel *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants.* (Paris, 1800-1806, 6 vol. in-8°.)

Merode-Westerloo (J.-P., comte de) *Mémoires* (Bruxelles, 1840, 2 vol. in-8°.)

MOUHY (chevalier de). *Abrégé de l'histoire du théâtre françois.* (Paris, 1780, 3 vol.)

Nouvel Almanach ambigu-chantant. (Gand, chez les frères Gimblet.)

La collection connue comporte, d'après Faber (t. IV, p. 255), 11 volumes, parus de 1780 à 1793. — Chaque année contient un relevé des troupes des comédiens des théâtres des Pays-Bas.

Nouvelles lettres sur l'état présent des Pays-Bas autrichiens. (Londres, 1782.)

PARFAICT (frères) et D'ALGUERBE. *Dictionnaire des théâtres de Paris.* (Paris, 1767-1770, 7 vol., 2e édit.)

Parnasse belgique ou Portraits caractérisez des principaux sujets qui l'ont composé depuis le premier de janvier 1705 jusqu'au seize mai 1706. (A Cologne, chez les héritiers de Pierre le Sincère, 1706.)

Cet opuscule est attribué à Quesnot de la Chenée; il fut imprimé en réalité à Gand. Le seul exemplaire connu appartient à l'Université de Gand.

(PASSERAT). *Œuvres de Monsieur Passerat, dédiées à S. A. Electorale de Bavière* (Brusselles, Georges de Backer, 1695, in-12, figg. d'Harrewyn.)

(PÖLLNITZ). *Lettres du baron de Pöllnitz,* contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages et le caractère des personnes qui composent les principales Cours de l'Europe, 5e édition, augmentée d'une table des matières. (A Londres, chez Jean Nourse, M. DCC. XLVII.)

Projet de construction d'une sale de spectacle pour Brusselles. (Bruxelles, Dujardin, 1786 Il existe une autre brochure du même titre, Liége, 1785, avec plan gravé d'une partie du Parc.)

PUGET DE LA SERRE. *Le Roman de la Cour de Bruxelles ou les Adventures des plus braves cavaliers qui furent jamais et des plus belles dames du monde.* (Imprimé à Spa et à Aix en Allemagne, par Jean Tournay, 1628.)

Quintescence du guide fidèle de Gand ou Almanach nouveau, curieux et utile pour l'année 1778. (Chez P. Gimblet et Frères, imprimeurs-libraires à Gand.)

On y trouve un état des troupes du spectacle de Gand, de celui de Bruxelles et de celui d'Anvers. On consultera aussi les années suivantes de ce guide.

Recueil des pièces, tant en vers qu'en prose, qui ont parues (sic) *à l'occasion de l'inauguration de la statue de Son Altesse Royale Monseigneur le duc Charles de Lorraine et de Bar, etc., etc.,* avec une description de toutes les fêtes qui se sont données à ce sujet et à laquelle on a ajouté un précis historique de la vie de ce Prince. (A Bruxelles, chez J.-L. De Boubers, imprimeur-libraire, Marché aux Herbes, M. DCC. LXXV).

SHAW. *Essai sur les Pays-Bas autrichiens.* (Londres, 1788.)

Spectacle de Bruxelles ou Calendrier historique et chronologique du théâtre. — Première partie pour l'année M. DCC. LXVII. (A Bruxelles, chez J.-J. Boucherie.)

Le même libraire publia, l'année suivante, une seconde partie pour l'année bissextile M. DCC. LXVIII.

VILLARS (Maréchal de). *Mémoires,* publiés par le marquis de Vogué. (Paris, 1884, 2 v.)

Ia. *Gazettes et Journaux.*

Courrier Véritable des Pays-Bas. (Bruxelles, 1649-1652, pet. in-4°.)
Relations Véritables. (Bruxelles, 1652 à 1741.)
Gazette de Bruxelles. (Bruxelles, 1741 à 1746; interruption sous l'occupation française, de 1746 à 1749; reparution de 1749 à 1759.)
Gazette des Pays-Bas. (Bruxelles, 1759 à 1791.)
Littérateur belgique (Le), ouvrage périodique, Bruxelles, Boucherie, 1755.
Mercure de France, années 1729 et 1752.
Mercure historique et politique des Pays-Bas. (Bruxelles, 1759-1761.)
Mémoires du temps ou Recueil des gazetins de Bruxelles. (Publié d'abord par Chevrier, puis par Maubert de Gouvest, Bruxelles, 1761-1762.)
Journal de Bruxelles ou le Penseur. (Bruxelles, 1766.)
Feuille d'annonces et avis des Pays-Bas autrichiens. (Bruxelles, 1760.)
Annonces et avis divers des Pays-Bas autrichiens. (Bruxelles, 1780-1816.)
Magasin historique, politique et littéraire ou Journal de Bruxelles. (Bruxelles, 1790 et ss.)
L'Ami des Hommes, p. p. De Beaunoir. (Bruxelles, 1790.)

II. *Auteurs du XIX^e^ et du XX^e^ siècle.*

Ambrosiniani (Pompeo). *La Scala, note storiche et statistiche.* (Milan, 1890.)
Anténors modernes (Les). Paris, 1806, 3 vol.
Bapst (Germain). *Essai sur l'histoire du théâtre* (la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène). Paris, Hachette, 1893.
Bergmans (Paul). *Variétés musicologiques.* (Gand, 1891, 2 brochures, in-8°.)
. ... *M^lle^ Walckiers, compositeur d'opéras à la fin du XVIII^e^ siècle.* (« Jadis » 1909, Bruxelles, p. 81.) Cft aussi *Annales Acad. Arch.* (Anvers, 1919.)
Béthune (Baron). *Le Théâtre dans les anciens collèges de Belgique.* (Mélanges Kurth, tome II.)
Bonnassies (Jules). *La Comédie-Française (histoire administrative, 1658-1757).* Paris, Didier, 1874.
Bouteillier (J.-E.). *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen* (1860-1880, 4 vol., in-8°).
Brouchoud (C.). *Les Origines du Théâtre de Lyon.* (Lyon, Scheuring, 1865.)
Brouwers (D.-D.). *Le Théâtre à Namur au XVII^e^ siècle.* (*Ann. Soc. Archéol. de Namur*, t. XXXI, 2^e^ liv., 1913.)
Campardon (Emile). *Les Spectacles de la Foire.* (Paris, Berger Levrault, 1877, 2 vol.)
..... *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles.* (Paris, Champion, 1879.)
. ... *Les Comédiens du Roi de la Troupe italienne.* (Paris, 1880.)
. ... *L'Académie royale de musique au XVIII^e^ siècle.* (Paris, 1884, 2 vol.)
Chardon (Henri). *La Troupe du Roman Comique dévoilée et les comédiens de campagne au XVII^e^ siècle.* (Paris, Champion, 1875.)
..... *Scarron inconnu.* (Paris, 1904.)
Claeys (Prosper). *Histoire du théâtre à Gand.* (Gand, Vuylsteke, 1892, 3 vol.)

CLOSSON (Ernest). *Un Intendant de l'Opéra de Bruxelles à la fin du XVII^e siècle.* (Bruxelles, *Guide Musical*, juillet-août 1907.)
COMBARIEU (J.). *Histoire de la Musique.* (Paris, Colin, 1913-1921, 3 vol.)
COREMANS (Docteur). *Miscellanées de l'époque de Maximilien-Emmanuel*, 1692-1709, (Notice sur les Ephémérides de Herman de Voeller, secrétaire d'Etat de l'Allemagne et du Nord). *Bulletin de la Commission royale d'histoire.* (Bruxelles, II^e série, 1845, t. XI, p. 473 et ss.)
DELANGRE (A.). *Le Théâtre et l'art dramatique à Tournai.* (Tournai, Vasseur, 1905.)
DESMAREZ (Guillaume). *Guide illustré de Bruxelles*, t. I (les monuments civils et religieux. (Bruxelles, 1918.)
DESPOIS (Eug.). *Le Théâtre Français sous Louis XIV.* (Paris, Hachette, 1874.)
DINAUX. *Le Théâtre du maréchal de Saxe en Belgique* (1745-1749). (Dans *Archives du nord de la France et du midi de la Belgique*, 3^e série, t. V.)
DUMOULIN (Maur.). *Favart et Madame Favart, un ménage d'artistes au XVIII^e siècle.* (Paris, Michaud, 1911.)
EITNER (Robert). *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon.* (Leipzig, 1900.)
FABER (Fréd.). *Histoire du Théâtre Français en Belgique.* (Bruxelles, 1878-1881, 5 vol.)
FOURNEL (Victor). *Curiosités théâtrales anciennes et modernes.* (Paris, Delahays, 1859.)
FUNCK-BRENTANO (Frantz). *La Bastille des Comédiens : Le For l'Evêque.* (Paris, Hachette, 1903.)
FURSTENAU (Moritz). *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden.* (Dresde, Kuntze, 1861-62, 2 tomes en 1 vol.)
GAIFFE (F.). *Le Drame en France au XVIII^e siècle.* (Paris, Colin, MCMX.)
GALESLOOT (L.) *Une Querelle à l'Opéra de Bruxelles en 1748.* (Revue trimestrielle, Bruxelles, 1848.)
GALVANI (Livio-Niso) pseudonyme de G. Salvioli. *I Teatri musicali di Venesia nel secolo XVII.* (Memorie storiche e bibliografiche, Milano, Ricordi.)
GINISTY (Paul). *Mademoiselle Gogo (M^lle Beauménard de la Comédie-Française, 1730-1799).* (Paris, Charpentier, 1913.)
GEUDENS (Ed.) *Le Spectacle, institution de bienfaisance, à Anvers.* (*Annales Acad. Royale Archéol. de Belg.*, années 1897 et 1898.)
GOOVAERTS (Alph.). *Un Opéra français composé en 1774 pour le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.* (Paris, Plon, 1 br. in-8°.)
GOSSART (Ernest). *L'Auberge des Princes en exil, anecdotes de la Cour de Bruxelles au XVII^e siècle.* (Bruxelles, Weissenbruch, 1905.)
GOUVENAIN (L. de). *Le Théâtre à Dijon.* (Jobard, 1888.)
HENNE (A) et WAUTERS (A.). *Histoire de la ville de Bruxelles.* (Bruxelles, Périchon, 1845, 3 vol.)
HUBERT (E.). *Correspondance des ministres de France accrédités à Bruxelles, de 1780 à 1790.* Dépêches publiées par E. Hubert. (Bruxelles, *Mémoires de l'Acad. Royale de Belg.*, 1920.)
Intermédiaires des Chercheurs et des Curieux, Paris, années 1884 et 1904.
ISNARDON (J.). *Le Théâtre de la Monnaie.* (Bruxelles, Schott, 1890.)
JACQUOT (Alb.). *Essai de répertoire des artistes lorrains.* (Réunion des Soc. des B.-A. des Départements, 23^e session, Paris, 1899.)

JAL (A.) *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire.* (Paris, Plon, 2e éd., 1872.)
JULLIEN (Ad.). *La Comédie et la Galanterie au XVIIIe siècle.* (Paris, Rouveyre, 1879.)
LACROIX (Paul). *Catalogue de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne.* (Paris, 1843, 6 vol.)
LAJARTE (Th. de). *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra.* (Paris, lib. des Bibliophiles, 1878.)
LA LAURENCIE (L. de). *La Grande Saison italienne de 1752 : Les Bouffons.* (Revue musicale S. I. M., 15 juin 1912.)
LECOMTE (L.-Henry). *La Montansier, histoire anecdotique d'une comédienne.* (Paris, Juven, 1904.)
LEMAZURIER (P.-D.) *Galerie historique du Théâtre Français.* (Paris, Chaumerot, 1810.)
LIEBRECHT (Henri). *Les Origines de l'opéra à Bruxelles, 1650-1700.* (*Le Flambeau,* Bruxelles, 31 décembre 1921.)
..... *Les Comédiens de campagne à Bruxelles au XVIIe siècle.* (*Revue belge de philologie et d'histoire,* Bruxelles, 2e fascicule, 1922.)
..... *Les Débuts de Figaro : Dazincourt à Bruxelles.* (*La Vie intellectuelle,* Bruxelles, 1er septembre 1922.)
LONCHAY (H.). *La Rivalité de la France et de l'Espagne aux Pays-Bas, 1655-1700.* (Mémoires couronnés et autres mémoires, Ac. royale de Belg., t LIV, 1896.)
LYONNET (H.). *Dictionnaire des comédiens français.* (Paris, Jorel, s. d.)
..... *Le Kain et le Prince de Ligne.* (*Annales Prince de Ligne,* Paris-Bruxelles, juin-septembre 1923.)
MACON (G.). *Le Grand Condé et le Théâtre.* (*Bull. du Bibliophile,* Paris, 1898-1899.)
MALORTIE. *Beitragen zur Geschichte des Braunschweigisch-Luneburgischen Hauses und Hofes.* (Hanovre, 1864.)
MATTHIEU (E.). *Pièces de théâtre dont la représentation fut autorisée en Belgique en 1789.* (*Ann. du Cercle arch. de Mons,* 1907.)
MICHEL (E.). *Constantin Huygens.* (*Revue des Deux Mondes,* 1er juin 1893.)
MONVAL (G.). *La troupe de Nanteuil à Angoulème en 1685.* (*Le Moliériste,* 1888.)
..... *Documents inédits sur les Champmeslé.* (Paris, 1892.)
. ... *Le Théâtre à Rouen au XVIIe siècle.* (*Revue d'art dramatique,* 1893.)
MUGNIER (F.). *Le Théâtre en Savoie.* (Paris, Champion, 1887.)
MULLER. *Chronik des Königlichen Hoftheaters zu Hannover.* (Hanovre, 1876.)
MULLER (Erich-H.). *Angelo und Pietro Mingotti.* (Dresden, Bertling, 1917.)
NOURY (M.). *Le Théâtre à Rouen au XVIIe siècle.* (Une brochure, 1893.)
OLIVIER (J.-J.). *Les Comédiens français dans les Cours d'Allemagne au XVIIIe* siècle. (Paris, Soc. franç. d'imp. et de lib., 1900-1905, 4 vol.)
..... *Henri Louis Le Kain, de la Comédie-Française.* (Paris, Soc. franç. d'imp. et de lib., 1907.)
PEREY (Luc.). *Charles de Lorraine et la Cour de Bruxelles sous le règne de Marie-Thérèse.* (Paris, Calmann-Lévy, s. d.)
PIOT (Ch.). *Le Règne de Marie-Thérèse dans les Pays-Bas autrichiens.* (Louvain, Fonteyn, 1874.)
..... *Les Origines de l'opéra dans les Pays-Bas espagnols.* (Bull. Académie de Belg., 46e année, 2e série, t. XLIII.)

..... *Quelques Lettres de la correspondance de Grétry à Vitzthumb.* (Bull. de l'Académie royale de Belg., 2e série, t. XL, 1875.)
..... *La Méthode de chanter à l'Opéra de Paris et de Bruxelles au XVIIIe siècle.* (Bull. de l'Acad. royale de Belg., 2e série, t. XLI, 1876.)
..... *Particularités concernant les œuvres musicales de Gossec et de Philidor.* (Bull. de l'Acad. royale de Belg., 2e série, t. XL, 1875.)
PIRENNE (H), *Histoire de Belgique*, t. IV et V. (Bruxelles, Lamertin, 1911 et 1921.)
PRUNIÈRES (H.). *L'Opéra italien en France avant Lulli.* (Paris, Champion, 1913.)
..... *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lulli.* (Paris, Laurens, 1914.)
REIFFENBERG (Fréd., baron de). *Archives Philologiques* (Paris, Dondey-Dupré, 1825.)
Revue d'Histoire et d'Archéologie, t. III, Bruxelles.
RIEMANN (H.). *Dictionnaire de musique*, trad. G. Humbert. (Paris, Perrin, 1913.)
RIGAL (Eug.). *Le Théâtre Français avant la période classique.* (Paris, Hachette, 1901.)
ROLLAND (R.). *Musiciens d'autrefois.* (Paris, Hachette, 1910.)
ROUSSEAU (F.). *Documents pour l'histoire du théâtre en Belgique.* (Revue Belge d'Histoire, Louvain, 1914.)
SAINTENOY (P.). *Servandoni, sa vie et son séjour en Belgique.* (Ann. Soc. d'Archéol. de Bruxelles, t. XXIX, 1920.)
SONNECK (O.-G.). *Il Giocatore.* (Musical Antiquary, New-York, 1913.)
TIERSOT (Jul.). *Gluck* (Paris, Alcan, 1919, 4e éd.).
TRAUTMAN (Karl.). *Französische Schauspieler am bayrisshen Hofe* (Jahrbuch für Munchener Geschichte, Munich, 1888.)
VAN DER ESSEN (L.). *Les Archives Farnésiennes de Parme au point de vue de l'histoire des anciens Pays-Bas catholiques.* (Bruxelles, Kiessling, 1913.)
VANDER STRAETEN (Edm.). *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle.* (Bruxelles, 1867, les cinq premiers volumes.)
..... *Marie-Ernestine d'Eve, prima dona de l'Opéra de Bruxelles en 1681.* (*Guide musical*, Bruxelles, 27 sept. 1887.)
VAN KALKEN (F.). *La Fin du régime espagnol aux Pays-Bas.* (Bruxelles, Lebègue, 1907.)
WAUTERS (A.). *Histoire des environs de Bruxelles.* (Bruxelles, Vanderauwera, 1855, 3 vol.)
WIEL (Taddeo). *I Codici musicali Contariniani del secolo XVII nella R Biblioteca di San Marco in Venezia.* (Venise, Ongania, 1888.)
WILDEMAN. *Tableaux des troupes de la Monnaie pour 1780-1781 et pour 1791-1792.* (Revue « Jadis », Bruxelles, 1913.)
WOTQUENNE (Alf.). *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.* (Bruxelles, Coosemans, 1898-1912, 4 volumes parus, *cetera desunt.*)
..... *Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du XVIIe siècle.* (Bruxelles, Schepens, 1901.)
..... *Catalogue thématique des œuvres de Chr.-W. von Gluck* (1714-1787). (Bruxelles et Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1904.)

ABRÉVIATIONS

A. G. R. :	Archives Générales du Royaume, à Bruxelles.
N. G. B. :	Notariat Général du Brabant (aux Archives Générales du Royaume, à Bruxelles).
C. de B. :	Conseil de Brabant, aux Archives Générales du Royaume.
G. S B. :	Greffes scabinaux de Bruxelles, ibidem.
Cart. et Man. :	Cartulaires et Manuscrits, ibidem.
A. V. B. :	Archives de la Ville de Bruxelles, à l'Hôtel de Ville.
Relations :	*Relations Véritables* à l'année indiquée. (Voir Bibliographie, I[a] : Gazettes et Journaux.)
Gazette :	*Gazette de Bruxelles* ou *Gazette des Pays-Bas,* selon l'année (voir ibidem).
B. R. B. :	Bibliothèque Royale de Belgique, à Bruxelles.

TABLE DES CHAPITRES

		Pages
1.	Avant-Propos	1
2.	Le Théatre a la Cour	11
3.	Les Premières Salles de Spectacles	35
4.	Les Comédiens de Campagne	45
5.	L'Opéra du Quai au Foin	91
6.	Gio-Paolo Bombarda, fondateur de la Monnaie	111
7.	La Construction du Théatre de la Monnaie	119
8.	Le Théatre de la Monnaie jusqu'a l'Occupation française.	129
9.	La Direction Favart.	171
10.	De Favart a D'Hannetaire	179
11.	Le Petit Théatre du Coffy a la Grand'Place	217
12.	Les Comédiens Ordinaires de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine	231
13.	Le Règne d'Ignace Vitzthumb.	253
14.	La Comédie de Salon et de Cour au temps de Charles de Lorraine	297
15.	Police et Administration du Spectacle	311
16.	Les Dernières Directions de l'Ancien Régime	335

TABLE DES GRAVURES

	Pages
Frontispice : Portrait de Dazincourt dans les *Fausses Confidences*.	
Francken et Pourbus. — Un Bal à la Cour des Archiducs.	12
C. Galle. — L'Archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche	16
R. Vanden Hoecke. — Frontispice de l'*Ulisse all' Isola de Circe*	18
Deux décors de l'*Ulisse all' Isola de Circe*	22
J. Vande Velde. — Vue générale du Palais de Bruxelles	24
Vue intérieure de la cour du Palais.	24
Moreau. — S. A. E. Maximilien-Emmanuel de Bavière	32
Du Taillis. — Carton du plan de 1639 (Fossé aux Loups)	40
Le Grand Béguinage de Bruxelles et l'Opéra du Quai au Foin	96
Du Taillis. — Partie du plan de 1639 (Opéra du Quai au Foin)	96
Harrewyn. — Frontispice de *Sabinus*	104
Gio Paolo Bombarda (médaille)	112
Gertrude-Marie Cloots, dame de Bombarda	112
Le Couvent des Dominicains et la Longue Rue des Chevaliers	112
La Place de la Monnaie au XVIII^e^ siècle	120
Fronton de l'Hôtel de la Comédie	122
La Façade de l'ancien Hôtel de la Comédie	122
S. Savry. — Salle de l'ancien théâtre d'Amsterdam	126
C.-A. Coypel. — La Camargo	146
Eisen. — Marque théâtrale de Maurice de Saxe	170
J. Wille. — Maurice de Saxe, maréchal de France	174
Littré. — Portrait de Favart.	176
J. Daullé. — M^me^ Favart	178
Léopold-Philippe, duc d'Arenberg.	180
Jean-Charles, comte de Merode, marquis de Deynze	180
Charles-Elisabeth, duc d'Ursel et d'Hoboken.	182
J.-N. Servandoni. — Décor du *Triomphe de l'Amour*	184
V. Van Gelisty. — Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire	200
A. du Boulois. — S. A. R. Charles de Lorraine	208
B. Van den Bosch. — La Grand'Place de Bruxelles	224
Chevillet. — Eugénie d'Hannetaire en Jeune Sultane	232
De la Rue. — Angélique d'Hannetaire.	234
Godecharle. — Buste d'Angélique d'Hannetaire	238
A. Cardon l'Aîné. — Ignace Vitzthumb	250

Pages

J.-B. Michel. — Pierre-Louis Dubus de Préville 258
R. de Launay. — J.-J.-B. Albouy-Dazincourt 262
Basan. — La Guinguette 264
A. Godfroy. — J.-B. Fauchard de Grandmesnil 288
A. Cardon l'Aîné. — Le Prince de Ligne 296
Les loges en trompe-l'œil au château d'Héverlé 304
Ancien fauteuil de loge 304
Paul Vitzthumb. — La Porte de Laeken 312

GRAVURES DANS LE TEXTE

Titre du livret de Ballet de 1685 29
Reconstitution du Plan du Théâtre du Gracht 39
Plan cadastral de la Montagne Sainte Elisabeth 42
Contrat pour la construction d'un théâtre (1680) 77
Le quartier de la place de la Monnaie 126
Vue cavalière du quartier du Munte 128
Affichette de 1702 134
Réimpression bruxelloise du livret d'*Omphale* 137
Le Retour désiré (1749) 180
Affiche 1763 209
Billet de spectacle forain (1740) 229
Affiche 1771 241
Affiche 1774 265
Reçu de location 271
Autographe de Vitzthumb 279
Autographe de Beaumarchais 281
Bordereau de Recette (1775) 285
J. Bouüaert. — Le Petit Théâtre d'Héverlé 299
Réglement de police 322
Répertoire d'acteur 1781 328
Contrat de location d'une loge 330
Affiche pour les bals 331

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 039391633